This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B 1,512,561

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

DU RYTHME

DANS

L'HYMNOGRAPHIE LATINE

IMP. P. HOFFMANN, A MONTBÉLIARD (DOUBS). — 11.172.

DU RYTHME

DANS

L'HYMNOGRAPHIE LATINE

PAR

A. DECHEVRENS. S. J.

DELHOMME ET BRIGUET, ÉDITEURS

PARIS | LYON

83, RUE DE RENNES, 83 | 3, AVENUE DE L'ARCHEVÊCHÉ, 3

1895

MUSIC - X
ML
3082
.D282

3-14-61
100-22070

PRÉFACE

La question d'une restauration complète du chant grégorien est aujourd'hui, plus que jamais peut-être, à l'ordre du jour.

Trois opinions différentes partagent à ce sujet les musiciens et plain-chantistes.

Les uns, satisfaits de ce qui existe, n'y veulent rien changer. A leur avis, on ne trouvera rien de mieux que notre plain chant traditionnel, tant de fois réimprimé à Lyon, à Rennes, à Dijon, à Digne, à Malines, à Cambrai, puis enfin à Ratisbonne. Chacun, parmi ces éditions diverses, ne peut-il pas choisir celle qui répond le mieux à ses goûts musicaux ?

D'autres, sans s'arrêter à la question du choix entre telle ou telle édition, parce qu'ils la jugent ou de nulle importance ou même insoluble, croient meilleur et plus urgent de rajeunir le vieux chant, de l'adapter à nos goûts modernes, en l'habillant d'un rythme musical qui donne à ses mélodies des formes plus saisissables, plus intelligibles. On connaît en ce sens les travaux de Lemmens, de Burnouf, de Félix Huet, de l'abbé Teppe, etc...

Les derniers enfin, et à leur tête les RR. PP. Béné-

dictins de Solesmes, visent à une restauration pleine et entière de la musique ecclésiastique, telle que St-Grégoire l'a, sinon composée, du moins régularisée, ordonnée pour le service de l'Eglise d'Occident. C'est leur conviction, que cette restauration n'est pas seulement possible, mais de plus souverainement désirable, étant le seul moyen de rendre aux mélodies sacrées, avec leur beauté native, le charme et la puissance d'impression qu'elles possédaient autrefois.

Le lecteur verra que cette opinion, je la partage entièrement. Oui, c'est le chant de St Grégoire qu'il faut restituer à l'Eglise. celui-là seul peut être une musique véritable, originale, pleine du sentiment religieux, telle en un mot qu'il convient à la douce majesté de nos cérémonies liturgiques. Et la tâche n'est point impossible, ni même aussi difficile qu'il paraît à quelques-uns.

Les travaux des érudits qui nous ont précédés, l'ont singulièrement avancée : pour le fond, pour la substance matérielle du chant grégorien, on peut dire qu'elle est presque achevée. Il est incontestable, en effet, que le *Graduel* publié par Dom Pothier, sauf un certain nombre de variantes inévitables en pareille matière, reproduit exactement les plus anciens manuscrits neumés, ceux par exemple de St Gall, que tous les érudits tiennent pour authentiques et véritablement grégoriens. Un travail de collation assez étendu m'a démontré, qu'à l'aide de ce Graduel on peut toujours rétablir la phrase mélodique des ma-

nuscrits, et retrouver ainsi le chant de St Grégoire dans toute son intégrité matérielle.

Ce premier résultat, certes, est déjà considérable ; il servira de base aux travaux qui restent à faire pour reconstituer, avec le fond, la forme des mélodies grégoriennes, je veux dire leur rythme. La question est des plus importantes, car de sa solution dépend le succès d'une restauration qui ne peut être vraie que si elle est complète et de nature à satisfaire tous les musiciens.

Or, pour un grand nombre, même partisans déclarés de la réforme si vivement entreprise par les PP. Bénédictins, la théorie du *rythme oratoire* ne paraît décidément pas cette solution [1]. J'en ai exposé les raisons d'une manière très sommaire dans un article publié en Avril 1892 par la *Revue des Facultés d'Angers*, et qu'on retrouvera ci-après ; j'espère reprendre bientôt le même sujet avec plus d'étendue dans un ouvrage, où la question de la musique grégorienne

1. Le R. P. Lhoumeau dans son ouvrage (*Rythme, exécution et accompagnement du plain-chant*, Desclées, édit.), remarquable d'ailleurs à plus d'un titre, a déjà modifié heureusement cette théorie par l'introduction des arsis et des thésis rythmiques. Je dis heureusement, non que le système imaginé par le R. P. me paraisse vrai ; il a le tort d'être neuf, inconnu à toute l'antiquité, ce qui est déjà grave dans une pareille question ; de plus il contredit certaines notions fondamentales sur le rythme en poésie et en musique. Aussi ne trouvera-t-il guère faveur auprès des musiciens. Malgré tout cependant, c'est un grand pas vers la vérité que d'admettre dans le rythme grégorien l'existence des arsis et des thésis. Ce premier pas en entraînera certainement d'autres, lorsque les théories rythmiques seront mieux connues et qu'on en voudra faire l'application aux mélodies ecclésiastiques.

sera traitée en entier, fond et forme, théorie modale et théorie rythmique.

Le présent opuscule est un extrait de cet ouvrage. Il n'étudie qu'un côté de la question, celui du rythme dans l'hymnographie latine ; sujet intéressant, d'ailleurs, et qui a son utilité indépendamment de tout le reste.

Il importe, en effet, si l'on veut arriver à une solution raisonnée de ce problème du rythme grégorien, de distinguer dans les chants liturgiques ceux qui appartiennent au rythme prosaïque ou libre, et ceux qui suivent le rythme poétique ou métrique ; ils n'ont ni la même origine, ni la même nature.

Les Antiennes, Répons, Graduels, Alleluia, etc., qui sont du premier genre, remontent très probablement à la primitive Eglise et par elle se rattachent au chant des synagogues juives et du temple de Jérusalem. St Ambroise et St Grégoire n'ont fait qu'attacher leur nom à une œuvre de compilation, de régularisation des chants usités longtemps avant eux. Les hymnes, au contraire, qui sont du genre poétique, ont été introduites dans la Liturgie occidentale par St Ambroise, au IVe siècle, et définitivement adoptées par St Grégoire, deux siècles plus tard. Quant aux Séquences, elles ne datent que du moyen-âge, Notker le Bègue en fut l'inventeur à la fin du IXe siècle. Tout cela est assez connu.

De cette différence d'origine il résulte, que nous devons également chercher à des sources différentes

la connaissance du rythme qui convient aux deux espèces de chants ecclésiastiques. St Ambroise, St Grégoire et les autres poètes chrétiens, lorsqu'ils composaient leurs cantiques populaires, ont naturellement suivi avec plus ou moins de perfection les règles de l'art poétique et musical en usage de leur temps ; de fait, leurs œuvres sont conformes à la prosodie latine. Par conséquent, c'est dans la musique romaine, ou plutôt grecque, qu'il faut chercher le rythme sur lequel se chantaient à l'origine et doivent se chanter aujourd'hui encore toutes les hymnes de l'Eglise. Nous verrons de plus, que les Séquences, bien qu'elles soient d'invention postérieure et qu'elles aient leur prosodie particulière, ont néanmoins emprunté pour la plupart le moule rythmique des hymnes ambrosiennes.

Quant aux mélodies du Graduel et de l'Antiphonaire, ce n'est pas dans la métrique grecque ou latine que nous pourrons retrouver les éléments de leur rythme. Le texte est ici sans aucune relation avec le rythme de la mélodie. Le musicien s'en est inspiré, sans doute, pour chanter les sentiments qu'il fait naître dans l'âme, l'adoration, le repentir, la confiance, la joie, l'amour, etc., mais il n'a pu, comme dans les hymnes, calquer le rythme mélodique sur le rythme poétique. Il n'avait pas de formules rythmiques, qui enfermassent son génie dans des cadres tout faits ; il était libre de chanter en suivant l'inspiration musicale ; mélodie et rythme, forme et fond, tout dans son œuvre est de lui seul.

Pour trouver des exemples de compositions musicales semblables et avoir une idée exacte de leur rythme, il les faudrait chercher dans la musique instrumentale des Grecs. Là aussi l'artiste, n'étant pas assujetti à conserver dans ses mélodies les formes d'un texte déjà rythmé, donnait libre cours à son inspiration et ne songeait qu'à faire passer dans son chant les émotions de son âme. Malheureusement, aucune œuvre musicale de ce genre n'est parvenue jusqu'à nous, quelque nombreuses qu'elles aient été, au dire des historiens.

Il ne nous reste, par conséquent, pour découvrir le rythme de nos mélodies sacrées que les enseignements théoriques des musicographes anciens, certainement précieux à bien des égards, puis l'étude des manuscrits et de leur notation musicale. On sait l'importance que les Anciens ont toujours donnée au rythme en musique; il ne se peut donc qu'il n'ait pas trouvé place dans la notation musicale. C'est à cette double source que nous irons puiser la connaissance du rythme propre aux mélodies grégoriennes, et peut-être sera-t-on surpris des résultats auxquels ce moyen nous conduit.

Mais avant d'en arriver là, il semble nécessaire et logique de commencer par l'étude du rythme métrique dans les hymnes et les séquences Cette étude est relativement beaucoup plus facile, car nous avons pour nous guider un texte poétique, rythmé d'après les règles de la prosodie latine, et nous savons d'ail-

leurs quels rapports étroits existaient chez les Anciens entre la poésie et la musique, entre le rythme poétique et le rythme musical.

Afin donc que le lecteur possède tous les éléments qui servent à résoudre la question du rythme dans l'hymnographie latine, je divise cet ouvrage en deux parties. La première est un petit traité du rythme chez les Anciens : qu'est-ce que le rythme en général, comment se réalise-t-il en musique d'abord, dans la poésie ensuite ? Dans toute cette étude, c'est aux musiciens grecs et latins que j'emprunte leur doctrine rythmique, assez conforme d'ailleurs aux principes et à la pratique de notre musique moderne; les commentateurs plus récents, métriciens et musiciens, aident beaucoup à bien comprendre cette doctrine.

La seconde partie traite du rythme dans les hymnes et les Séquences de l'Eglise latine. Après un court exposé des raisons qui militent en faveur d'un rythme proprement musical dans les chants grégoriens, elle montre les rapports de ce rythme avec la théorie poétique et musicale des grecs, ses applications diverses dans les hymnes sacrées, dans celles qui appartiennent à la poésie classique et dans celles qui ont été composées d'après les règles de la poésie tonique. On aura ainsi tout ce qui regarde cette question, et l'on pourra apprécier en connaissance de cause la solution qui lui est ici donnée.

Un *hymnaire*, c'est-à-dire un recueil des hymnes sacrées, transcrites et notées avec leur rythme propre,

est la suite nécessaire de cet ouvrage. On en trouvera ici la première partie ; elle contient, avec les hymnes des vêpres de toute l'année, un certain nombre de chants et de Séquences, qui pourront être utilisés aux Saluts du T. S. Sacrement. Le reste de l'hymnaire, ainsi que le recueil complet des Séquences d'Adam de St Victor, les plus belles qu'ait produites le moyen âge, est prêt également à paraître ; il n'attend pour cela que l'assurance de trouver faveur auprès du public.

Puisse ce travail contribuer pour sa part à remettre en honneur cette belle musique, que la perte de son rythme naturel avait défigurée et rendue presque méconnaissable aux artistes ! On la goûtera davantage, j'en suis sûr, quand rythme et mélodie s'uniront ensemble pour révéler des beautés inaperçues dans le désordre d'une notation trop défectueuse. Les musiciens alors ne seront pas les derniers à reconnaître, que les meilleures productions du chant ecclésiastique peuvent aller de pair, sous tous les rapports, avec les chefs-d'œuvre de l'art musical moderne.

PREMIÈRE PARTIE

LA RYTHMIQUE ANCIENNE

CHAPITRE I

Notions générales sur le rythme

1. Les définitions du rythme sont nombreuses chez les grecs. Aristoxène le définit : « La division du temps dans ce qui peut être rythmé[1] ». Nicomaque : « une combinaison de temps bien ordonnés [2] ». Bacchius l'Ancien : « la mesure du temps dans le mouvement [3] ». Aristide Quintilien : « le rythme se compose de temps ordonnés entre eux [4] ». Mais toutes ces définitions conviennent en ceci :

1°) Que le rythme à proprement parler n'existe que dans le *mouvement*. Un corps en repos n'a pas de rythme et tout corps en mouvement peut être rythmé.

1. « Tempus divisum in unoquoque quod rythmum suscipere potest. »
2. « Temporum ordinata compositio . »
3. « Temporis commensuratio, facto quodam certo motu. »
4. « Rythmus igitur est, qui constat ex temporibus aliquo ordine conjunctis ». Voir pour ces auteurs *Antiquæ musicæ auctores septem* par M. Meybaum.

2°) Que le rythme suppose une *succession de mouvements,* qu'on puisse comparer les uns aux autres. Un seul mouvement ou un mouvement uniforme et continu, comme un son unique et persistant, ne produit aucun rythme.

3°) Que l'élément essentiel et constitutif du rythme, c'est la *proportion,* l'ordre dans les mouvements successifs, c'est-à-dire, un certain rapport numérique que nous percevons dans la durée des mouvements et qui produit sur nous une impression d'ordre, de régularité constante. Plusieurs mouvements qui se suivent sans un ordre déterminé et dans lesquels ne se fait pas sentir cette proportion nécessaire, sont destitués de rythme ; et les Anciens les appelaient en effet Αρυθμοί (sans rythme, sans nombre).

2. L'ordre, la régularité et, par conséquent, la proportion peuvent exister dans les mouvements de cinq manière différentes : dans leur *nombre,* dans leur *direction,* dans leur *étendue* ou leur amplitude, dans leur *durée* et dans leur force ou *intensité.* Les trois premières manières n'appartiennent qu'improprement au rythme que nous avons ici en vue. On les trouve dans les arts du dessin et de l'architecture, dans la musique également, où elles concourent à former de belles mélodies, composées avec art et une juste proportion dans le nombre des sons et dans leurs intervalles; en poésie même on y a égard pour donner aux vers et aux strophes les proportions de nombre et d'étendue qui conviennent le mieux à une belle ordonnance de toutes les parties. Elles ne sont point non plus tout à fait étrangères au rythme, elles lui communiquent au contraire une sorte de beauté accessoire et distincte, qui concourt avec la beauté ryth-

mique à la perfection des arts du mouvement. Mais ce qui constitue à vrai dire le rythme, c'est la proportion dans la *durée* et dans *l'intensité* des mouvements. Expliquons-le brièvement.

ARTICLE I.

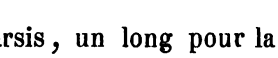
Proportion dans la durée des mouvements

3. Un mouvement qui dure, est un mouvement qui occupe un *portion du temps,* pendant lequel il se produit. La durée se mesure donc par le temps écoulé ; elle est *longue* si elle exige un temps long, *brève,* si elle n'occupe qu'un instant assez court. Mais cette longueur et cette brièveté sont nécessairement quelque chose de relatif, car il n'y a pas de temps absolument long, ni de temps absolument bref.

Pour estimer la longueur ou la briéveté des temps, et par conséquent la durée des mouvements, il faut admettre une *unité de temps,* qui soit commune mesure pour toutes les durées, entre lesquelles on veut établir une certaine proportion. Les Anciens appelaient cette unité *temps premier* « tempus primum ».

Le temps premier est au rythme ce que l'unité est aux nombres, ce que la voyelle articulée ou syllabe est au discours. Le rythme se forme de temps premiers diversement combinés, mais toujours suivant des proportions déterminées, comme les nombres sont composés d'unités ajoutées les unes aux autres en quantité plus ou moins grande, comme les mots et les phrases du discours résultent d'un assemblage très varié de syllabes.

4. Nous appelons donc *temps premier rythmique* une

certaine portion du temps, une certaine durée du mouvement, arbitrairement choisie comme base de proportion et comme mesure de toutes les durées de plusieurs mouvements successifs. Ainsi en poésie on appelle temps premier rythmique le temps qu'on met communément à prononcer une syllabe brève, par exemple l'une ou l'autre des trois syllabes du mot *anima*. En musique, le temps premier est la durée du son le plus court, pris comme base de proportion dans la composition des pieds rythmiques ; par exemple dans le pied double unaire [1] qui est formé de deux sons inégaux en durée (un bref pour l'arsis, un long pour la thésis 

le temps employé à chanter la noire ou brève est considéré comme temps premier, et c'est par lui qu'on mesure la durée de tous les autres sons usités dans ce rythme. D'où il résulte que, pour mettre de la proportion dans la durée des mouvements, il la faut établir entre les temps qui mesurent cette durée.

5. Or, afin d'obtenir plus aisément cette proportion dans les temps et garder partout l'ordre et la régularité dans les mouvements, les Anciens se servaient du *pied rythmique*, qui est un composé de temps premiers, disposés d'après certaines lois proportionnelles assez simples [2].

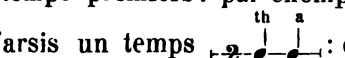
Tout pied rythmique contient naturellement deux parties : le *frappé* et le *levé*, c'est-à-dire une partie où le pied se pose et frappe le sol, et une partie où il se lève

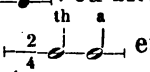
1. Voir ci-après, ch. II. art. I. nº 5.

2. Au lieu de pied rythmique, nous disons aujourd'hui *mesure*. Mais le *pied* avait sa raison d'être chez les Anciens, qui marquaient en frappant du pied le premier temps de chaque mesure ou division du rythme, en sorte qu'un pied rythmique renfermait toujours autant de temps premiers, qu'il s'en écoulait d'un frappé à l'autre.

pour pouvoir se poser de nouveau. Les Grecs appelaient ces deux parties du pied, l'une *thésis*, c'est le frappé, l'autre *arsis*, c'est le levé. Chacune de ces parties renferme un ou plusieurs temps premiers, et c'est la proportion établie entre les temps de l'arsis et ceux de la thésis qui fait l'ordre et la régularité des mouvements, en même temps qu'elle est principe de diversité dans le rythme.

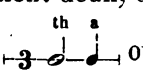
6. Les Grecs ont fait usage dans la composition des pieds rythmiques de quatre sortes de proportions ; d'où chez eux quatre genres de rythmes, appelés rythme *égal*, rythme *double*, rythme *sesquialtère* et rythme *sesquiterce*.

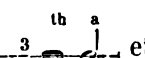
Le rythme *égal* se compose de pieds, dont les deux parties sont égales, c'est-à-dire renferment un même nombre de temps premiers : par exemple, la thésis un temps et l'arsis un temps 

: ou bien la thésis deux temps et l'arsis de même 

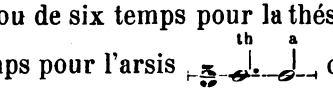
etc.

Le rythme *double* est ainsi nommé, parce que les temps qui composent chacune des deux parties du pied, sont entre eux comme les nombres 1 : 2.

L'arsis, par exemple, contient un temps premier et la thésis en contient deux, ou bien l'arsis deux temps et la thésis quatre 

ou 

etc.

Le rythme *sesquialtère* offre des proportions moins simples, les temps de l'arsis étant à ceux de la thésis dans le rapport 2 : 3. Le pied sesquialtère est donc composé de trois ou de six temps pour la thésis et de deux ou de quatre temps pour l'arsis 

ou .

Enfin le rythme *sesquiterce*, plus difficile encore que le précédent, est formé de pieds dont la thésis et l'arsis

offrent le rapport 3 : 4, quatre temps pour la thésis et trois temps pour l'arsis th a .

7. Ni la musique moderne, ni le chant grégorien ne font aucun usage du rythme sesquiterce, non plus que du rythme sesquialtère. Les Grecs eux-mêmes ne les ont employés qu'exceptionnellement, à cause des difficultés qu'ils présentent au commun des artistes. Nous ne traiterons donc que des deux premiers ; c'est-à-dire du rythme égal, improprement appelé *binaire*, et du rythme double non moins improprement dénommé *ternaire*, comme nous le verrons.

ARTICLE II

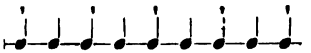
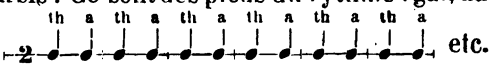
PROPORTION DANS L'INTENSITÉ DES MOUVEMENTS

8. Les mouvements n'ont pas seulement une durée, ils peuvent avoir une certaine *intensité*, c'est à dire une force et une vitesse initiales qui diffèrent de l'un à l'autre; d'où vient qu'ils frappent nos sens avec une énergie plus ou moins grande et qu'ils nous apparaissent tantôt forts et tantôt faibles. Cette variété dans l'intensité des mouvements est le second élément requis pour constituer le rythme parfait.

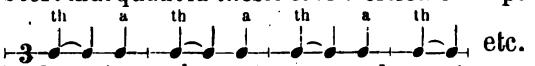
9. Le pied rythmique, avons-nous dit, se compose de mouvements simples, appelés temps premiers. Or, tous ces mouvements n'ont pas la même intensité ; il y en a de forts et il y en a de faibles. Cela est indispensable pour distinguer nettement un pied d'un autre pied.

Faites entendre, par exemple, une série de sons égaux ayant tous même force, même intensité :

etc. Rien n'indique à quel genre et à quelle espèce de rythme ils appartiennent ; ils n'ont même pas de rythme, parce qu'on ne peut saisir où commencent, où finissent les pieds rythmiques, ni par conséquent de combien de temps ils sont composés et dans quelle proportion.

Au contraire, accentuez quelques-uns de ces sons par intervalles réguliers et donnez moins de force aux autres, le rythme apparaît aussitôt, les pieds deviennent distincts et leur composition ne fait plus aucun doute. Accentuons, par exemple, de deux en deux  etc., chaque son accentué correspond naturellement au temps frappé, à la thésis, tandis que le son faible répond à l'arsis : Ce sont des pieds du rythme égal, au nombre de six 

etc.

Si, au lieu d'accentuer de deux en deux, on le fait de trois en trois, en sorte qu'il y ait toujours un temps fort suivi de deux temps faibles, le rythme devient double, le premier temps fort marquant la thésis et le troisième temps faible l'arsis 

etc.

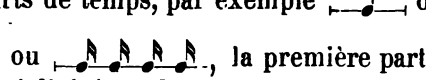
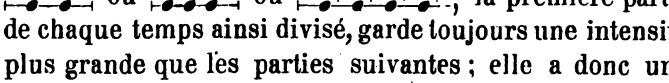
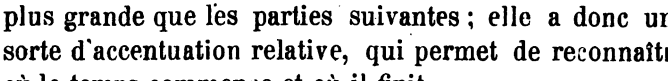
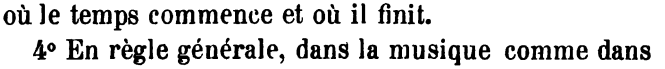
On pourrait de même n'accentuer que de quatre en quatre, et le rythme serait égal binaire, ou bien de cinq en cinq, ce qui formerait un rythme sesquialtère, trois temps, dont le premier fort, pour la thésis, et deux temps faibles pour l'arsis : et ainsi de suite.

10. Afin donc qu'il y ait toujours dans le rythme une proportion déterminée entre les mouvements forts et les mouvements faibles, on a établi les règles suivantes :

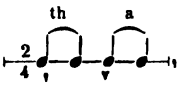
1° Dans tout pied rythmique, sauf les exceptions commandées par le rythme lui-même, la thésis reçoit l'ac-

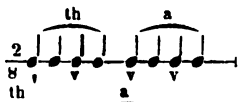
centuation, elle est un temps fort et l'arsis un temps faible. Si la thésis renferme plusieurs temps, ce qui est le cas le plus ordinaire, c'est le premier temps qui est fort, les autres sont faibles.

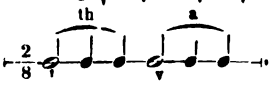
2° Dans les pieds composés de plus de deux temps, les temps faibles n'ont pas tous une intensité égale : le premier temps de l'arsis est toujours plus fort que les autres, mais d'une intensité moindre que le premier temps de la thésis. C'est ainsi que dans chaque pied la thésis et l'arsis se font sentir également avec une force différente.

3° Un temps simple ou premier pouvant être divisé en moitiés, tiers et quarts de temps, par exemple  ou  ou  ou  , la première partie de chaque temps ainsi divisé, garde toujours une intensité plus grande que les parties suivantes ; elle a donc une sorte d'accentuation relative, qui permet de reconnaître où le temps commence et où il finit.

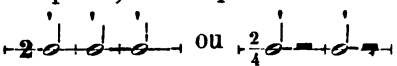
4° En règle générale, dans la musique comme dans le discours, les mouvements de la voix se succèdent avec une alternative de force et de faiblesse très régulière, qui est commandée par la nature : un son fort, une syllabe accentuée, sont toujours précédés et suivis de sons faibles et de syllabes atones, tantôt une et tantôt deux, jamais un plus grand nombre. Et de même que dans les mots du discours, on distingue un accent principal qui est l'accent tonique du mot, et des accents secondaires qui donnent aux syllabes une force relative, par exemple : terre, montagne, océan, navigation ; ainsi dans les pieds rythmiques il y a toujours un temps plus fort que les autres, sur lequel porte l'effort principal de la voix — c'est, avons-nous dit, le premier temps de la thésis — et de

plus, un ou deux autres temps qui reçoivent une accentuation relative un peu moindre, quoique sensible encore: par exemple 

ou bien 

ou encore sous une autre forme 

Partout se rencontre cette alternative de temps forts et de temps faibles, mais jamais deux temps forts ne se suivent immédiatement et sans l'interposition d'un ou de deux temps faibles.

Les temps faibles ne sont pas toujours exprimés, parfois ils restent sous-entendus, lorsque les temps sont composés, ou lorsqu'un silence tient lieu du temps faible: ou  etc... Dans le premier exemple, le son se prolonge de la thésis sur l'arsis, mais en diminuant d'intensité : c'est l'équivalent du temps faible. Dans le second exemple, l'arsis est un silence, qui remplace le temps faible.

11. En résumé, le rythme suppose une succession de mouvements, s'enchaînant les uns aux autres dans un ordre déterminé et observant entre eux les lois des nombres, c'est-à-dire une certaine proportion dans leur durée et dans leur intensité. La durée est rendue proportionelle par la distinction des temps et la composition des pieds rythmiques : c'est le premier élément du rythme et le principe fondamental de sa division en quatre genres, égal, double, sesquialtère et sesquiterce. L'intensité trouve également ses justes proportions dans l'alternative des temps forts et des temps faibles, et dans leur distribution régulière en chaque pied rythmique, la thésis étant régulièrement accentuée et l'arsis atone, et toute division des

temps composés étant soumise à la même loi de l'alternance des temps forts et des temps faibles.

Le rythme n'est parfait qu'à la condition de renfermer ce double élément de proportionnalité dans les mouvements, proportion dans la durée et proportion dans l'intensité. La musique et la danse offrent sous ce rapport une perfection plus grande que la poésie. Celle-ci en effet, nous le verrons, ne possède par elle-même qu'un seul des deux éléments rythmiques: la poésie ancienne avait le premier, la proportion dans la durée des syllabes, divisées en longues et en brèves; la poésie moderne ne possède que le second, la proportion ou régularité dans l'intensité des sons, les syllabes y étant distinguées seulement en accentuées et en atones, mais non pas en longues et en brèves. C'est pourquoi le rythme poétique est naturellement plus vague, souvent indécis, à moins qu'associé à la musique et à la danse, comme il était jadis, il ne leur emprunte ce qui lui manque et n'en reçoive un caractère rythmique mieux défini, les deux éléments constitutifs du rythme se trouvant alors réunis.

Nous étudierons donc premièrement le rythme musical, comme le plus parfait; nous dirons ensuite ce qu'est le rythme poétique et comment, chez les Anciens, la poésie s'unissait à la musique dans un rythme commun à l'une et à l'autre.

CHAPITRE II

Le rythme en musique.

1. La matière du rythme en musique, ce sont les sons musicaux, ou mouvements de la voix qui monte et descend l'échelle d'un genre et d'un mode musical, de manière à former une mélodie. Les sons peuvent recevoir une durée et une intensité variables : c'est par là qu'ils sont soumis au rythme. Sous le rapport de la *durée,* les uns sont courts ou brefs, les autres sont longs, d'une longueur et d'une brièveté qui varient beaucoup et donnent ainsi au mouvement rythmique une très grande diversité. Sous le rapport de l'*intensité,* il y a des sons forts, accentués, et il y en a de faibles, d'atones, suivant que la voix les produit avec un effort plus ou moins grand, plus ou moins faible.

ARTICLE I

LES PIEDS RYTHMIQUES.

2. L'unité de temps rythmique ou le *temps premier* en musique peut être représenté par la noire ♩, c'est-à-dire, par un son dont la durée dépend du mouvement plus ou moins lent, plus ou moins rapide qu'on veut donner à la mélodie [1]. On indique cette durée au moyen du

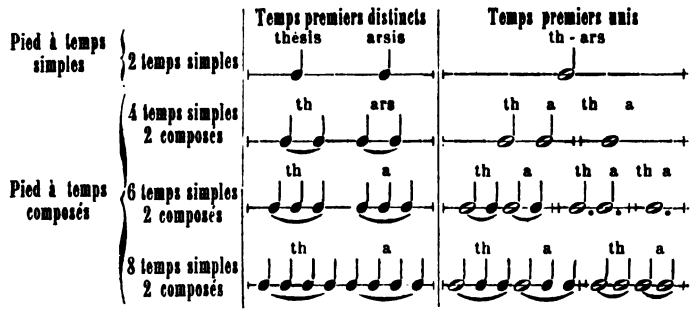
1. M. Gewaert dans son *Histoire de la musique chez les grecs,* t. II., admet comme unité de temps la croche ; de Coussemaker et d'autres se servent de la blanche. Entre ces deux opinions, la nôtre est moyenne et elle semble mieux répondre à la nature du rythme musical dans le plain-chant.

métronome, sorte de pendule, dont les oscillations réglent le mouvement mélodique et dans lequel chaque oscillation simple correspond à un temps premier. Le nombre de ces oscillations métronomiques pouvant aller de 40 à 200 par minute, on voit que la durée de la noire ou du temps premier est très variable, comme le mouvement même qu'elle mesure. Mais quelle que soit cette durée, c'est par elle qu'on mesure toutes les autres, c'est elle qui sert de base à la proportion rythmique de tout le mouvement de la voix dans la mélodie.

3. Les temps premiers en se composant, avons-nous dit, forment les pieds rythmiques. Nous pouvons déjà apercevoir ce que doivent être en musique les pieds de rythme égal, et ceux du rythme double, les seuls dont nous ayons à nous occuper.

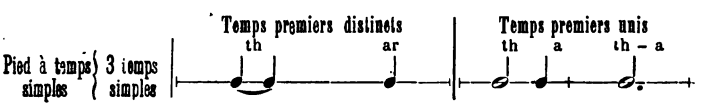
Dans le rythme égal, le pied est formé de deux temps égaux, un pour l'arsis, l'autre pour la thésis. Mais ces temps peuvent être *simples* ou *composés* : simples lorsqu'ils n'ont que la valeur d'un temps premier, composés lorsqu'ils équivalent à plusieurs temps simples ou premiers, soit exprimés distinctement, soit renfermés dans un son unique dont la durée est alors égale à celle des temps simples réunis [1]. Voici les différentes espèces de pieds rythmiques, que comporte le rythme égal.

1. « Le temps composé, disent les Anciens, est celui qui peut être divisé en temps simples. » Par rapport au temps premier, les temps composés sont *doubles, triples* ou *quadruples*. « Le temps rythmique peut, en effet, atteindre le nombre quaternaire ; c'est celui qui correspond au nombre des dièzes contenus dans l'intervalle de ton, et il convient parfaitement à l'étendue de la voix qui procède par tétracordes. » (Arist. Quintil. ap. Meybaum. p. 33).

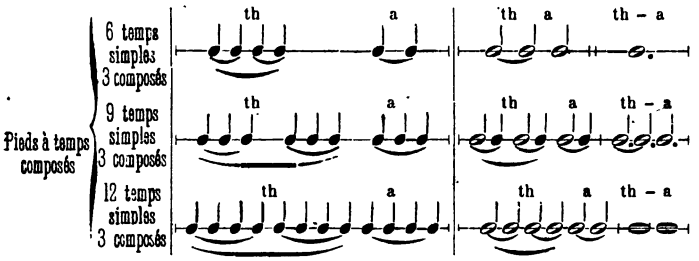


Les Anciens n'allaient pas au delà dans la composition des temps et, par conséquent, dans le nombre des pieds d'espèce différente, pour tous les genres de rythme. Leur recherche de la simplicité rythmique en était, sans doute, la raison première, car celles que donnent Aristide Quintillien et les autres auteurs ne paraissent pas de grande valeur. La musique moderne ne fait aucune difficulté d'employer des pieds composés de dix ou douze temps premiers, cinq ou six pour chaque temps composé de la thésis ou de l'arsis [1].

Dans le rythme double le pied renferme trois temps, deux pour la thésis, un pour l'arsis, dans le rapport de 1 : 2. Si donc l'arsis vaut un temps simple, une noire, la thésis en vaudra deux ou une blanche ; si l'arsis est elle-même un temps composé, la thésis renfermera deux de ces temps composés. On aura les pieds suivants :

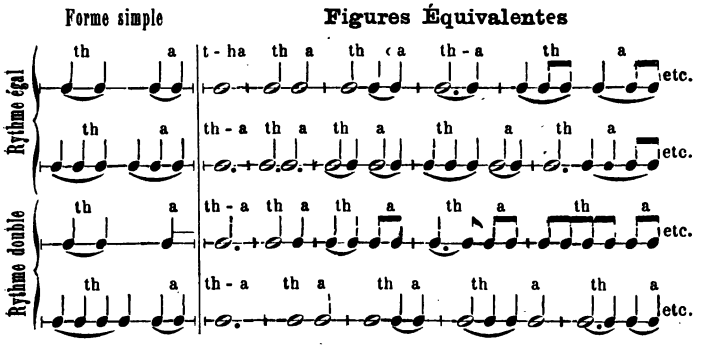


1. Notre mesure à $\frac{12}{8}$ répond exactement à un pied égal de douze temps.



4. En musique, tous les temps qui composent les pieds rythmiques, peuvent être composés ou divisés c'est-à-dire, les temps simples peuvent-être unis en un seul son et former des temps composés, les temps composés peuvent être décomposés en temps simples et former autant de sons distincts, les temps premiers eux-mêmes peuvent être divisés par moitiés, tiers et quarts, et recevoir un nombre égal de sons différents. Il en résulte que chaque espèce de pieds rythmiques offre un grand nombre de *figures* différentes les unes des autres, non par les temps qui les composent, mais par la manière dont les parties de ces temps sont combinées ; et c'est ce qui donne au rythme musical tant de richesse et de variété.

Voici comme exemple quelques-unes de ces figures.



Toutes les figures d'un même pied rythmique sont équivalentes, c'est-à-dire qu'elles ne changent rien à la constitution particulière du pied, ni à la valeur des temps qui le composent. C'est donc toujours la même espèce de pied, le même genre de rythme, mais la physionomie de ce rythme n'étant plus la même, l'effet produit est aussi différent, il peut aller même jusqu'à une opposition complète ; car c'est surtout la diversité des figures dans les pieds qui fait les rythmes lents ou vifs, ou modérés.

5. Il y a donc dans les deux genres de rythme des pieds à temps simples et des pieds à temps composés [1]. La composition des temps est binaire, ternaire et quaternaire. Nous pouvons, par conséquent, distinguer chaque espèce de pied par la manière dont il compose ses temps. La première espèce n'a que des temps simples ; je l'appelle *pied simple unaire* [2]. La deuxième espèce admet pour chaque temps la composition binaire : c'est donc un *pied simple binaire ;* la troisième et la quatrième espèces seront de même des pieds simples *ternaires* et *quaternaires,* d'après la composition de leurs temps.

Mais ces appellations n'indiquent qu'à l'oreille le genre et l'espèce du pied rythmique, il faut encore exprimer la même chose aux yeux par un signe, qui caractérise immé-

1. Je dis pieds *à temps composés* et non *pieds composés,* parce que les Anciens entendaient par pieds composés tout autre chose que des pieds dont les temps sont composés, au lieu d'être simples : c'étaient en réalité de vrais membres de phrase musicale. Cf. Arist. Quintil. ap. Meybaum, p. 34. A. Croiset. *La poésie de Pindare,* 1re part. ch. I. p. 47. — Tous les pieds rythmiques ci-dessus sont donc des pieds simples.

2. C'est un néologisme que je me permets, ne trouvant pas d'autre expression pour rendre la même idée, celle de l'unité des temps premiers qui composent la thésis ou l'arsis du pied rythmique.

diatement et fasse reconnaître à première vue quel genre et quelle espèce de pied entre dans la composition d'un rythme musical. Les Grecs avaient pour cela des signes particuliers [1] : mais notre système de notation musicale étant bien supérieur au leur, il serait puéril de revenir à l'enfance de l'art. Pour signifier les pieds rythmiques j'emploierai donc deux chiffres ; un chiffre supérieur qui est toujours 2 dans le rythme égal, et 3 dans le rythme double ; un chiffre inférieur qui marque le nombre des temps simples contenus dans le pied, 2 s'il ne renferme que deux temps premiers, 3 s'il en renferme trois, 4, 6, 8 etc., suivant que les temps simples sont au nombre de quatre, de six, de huit, etc. [2].

1. Cf. A. A. Vincent. *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique ;* 1re partie, 2e traité. § xv. p. 48

2. Cette notation est nouvelle, j'en conviens, mais elle est extrêmement simple et elle me paraît nécessaire. Notre manière d'indiquer les rythmes part d'un principe tout différent, celui d'une valeur rythmique totale, dont toutes les autres ne sont que les divisions. Cette valeur est représentée par la ronde divisée en deux blanches, quatre noires, huit croches, etc... Les anciens prenaient, au contraire, comme point de départ, le temps premier, qu'ils considéraient comme l'unité rythmique, et ils multipliaient cette unité de diverses manières pour former les genres et les espèces de rythmes musicaux. Deux rythmes de genre différent pouvaient avoir des pieds composés d'un même nombre de temps premiers, six par exemple ; mais ils se distinguaient essentiellement par la distribution de ces temps entre l'arsis et la thésis. Notre manière de noter rendrait moins bien cette différence et elle laisse toujours indécis le genre auquel appartient le rythme. Ainsi, le chiffre $\frac{6}{8}$ indique bien une mesure composée de six croches, mais il ne dit pas par lui même comment ces six croches doivent être partagées entre l'arsis et la thésis. Je puis avoir th a aussi bien que th a c'est-à-dire ou un rythme double binaire (en supposant que la croche soit unité rythmique), ou un rythme égal

On aura ainsi pour les deux genres et les huit espèces de pieds rythmiques :

Rythme égal	Pied simple unaire	$\frac{2}{2}$ ou 2
	Pied simple binaire	$\frac{2}{4}$
	Pied simple ternaire	$\frac{2}{6}$
	Pied simple quaternaire	$\frac{2}{8}$
Rythme double	Pied simple unaire	$\frac{3}{3}$ ou 3
	Pied simple binaire	$\frac{3}{6}$
	Pied simple ternaire	$\frac{3}{9}$
	Pied simple quaternaire	$\frac{3}{12}$

Nous verrons tout à l'heure ce qui fait en chaque genre la différence caractéristique des espèces rythmiques.

Notons seulement ici, en passant, que le rythme égal correspond à nos mesures à deux et à quatre temps, et le rythme double aux mesures à un et à trois temps, le pied étant la mesure du rythme, d'après les Anciens.

ternaire. Il faut savoir d'ailleurs, que le chiffre $\frac{6}{8}$ signifie une mesure à deux temps du rythme égal ternaire, tandis que l'autre genre de rythme, la mesure à trois temps, serait indiquée par le chiffre $\frac{3}{4}$ mais avec une unité rythmique différente, la noire et non plus la croche. Au contraire, les chiffres $\frac{2}{6}$ et $\frac{3}{6}$ signifient parfaitement les deux genres de rythme et leurs espèces particulières, le premier un rythme *égal ternaire*, le second un rythme *double binaire* ; aucune hésitation n'est possible, et de plus l'unité rythmique est toujours la même.

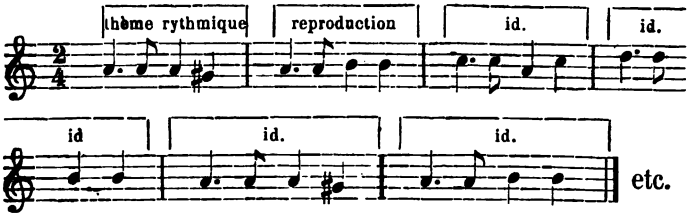
ARTICLE II

LES RYTHMES

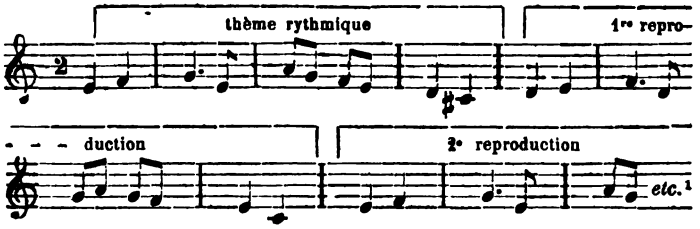
6. Les pieds servent à former les rythmes ; il suffit pour cela de les ajouter les uns aux autres en tel nombre et de telle forme qu'il plaît à l'artiste. Mais la composition des rythmes en musique offrant une variété très grande, il importe d'établir ici certaines divisions, qui feront mieux comprendre combien de ressources l'art musical a su se créer pour exprimer tous les sentiments du cœur humain.

7. On distingue d'abord les rythmes *continus* et les rythmes *stichiques*. Les premiers sont formés par une suite de pieds rythmiques qui se succèdent et s'enchaînent l'un à l'autre indéfiniment, sans divisions et sans arrêts marqués jusqu'à la fin de la mélodie. Quelquefois c'est un seul et même pied qui est répété sans cesse sur une mélodie circulaire, c'est-à-dire dont la fin s'enchaîne immédiatement avec le commencement. D'autres fois le rythme est composé de deux ou de plusieurs pieds de figures différentes, toujours se suivant et s'enchaînant dans le même ordre. Les deux exemples suivants serviront à éclaircir cette définition.

1° *Rythme continu avec un seul pied.*

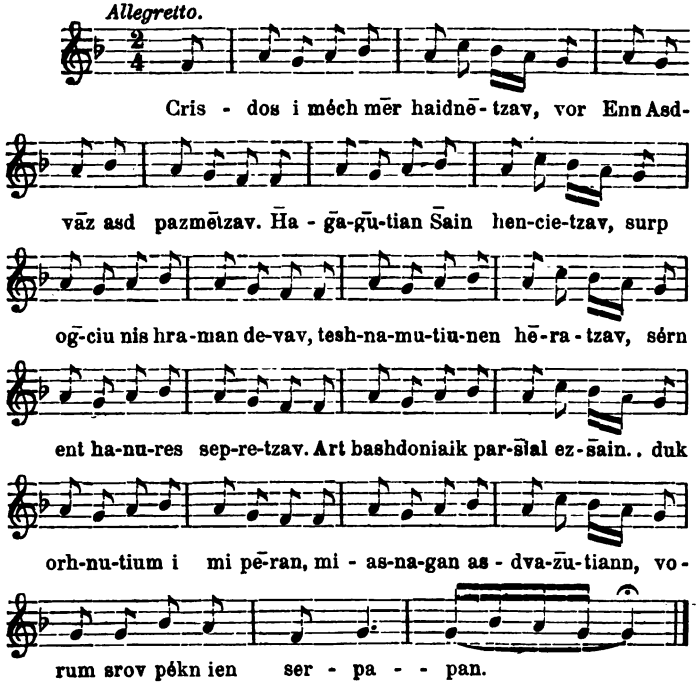


2° *Rythme continu avec plusieurs pieds.*



1. Voici un exemple complet du rythme continu, extrait des *Chants liturgiques de l'Eglise Arménienne* publiés par la congrégation des Pères Mèkhitaristes, à Venise (1877).

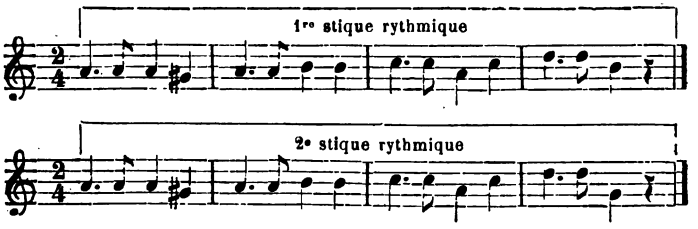
CRISDOS I MÈCH MÊR



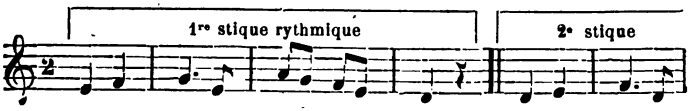
Le rythme est stichique, au contraire, lorsqu'il est divisé en parties distinctes, qui ont chacune leur commencement et leur fin bien déterminés, en sorte que le rythme total paraisse composé de plusieurs rythmes particuliers, réunis les uns aux autres par la continuité de l'idée mélodique, bien qu'ils soient souvent séparés par des temps vides ou silences. Ainsi, en poésie, chaque vers est un *stique* ou portion définie du rythme métrique ; ainsi dans le discours même, les périodes comprennent un certain nombre de phrases, et les phrases sont composées de membres assez distincts les uns des autres pour être séparés par la ponctuation.

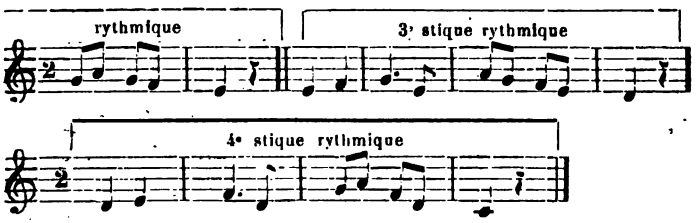
Le stique rythmique renferme ordinairement de un à quatre pieds, soit semblables, soit de figures différentes. Toutes les mélodies de l'hymnaire sont autant d'exemples de stiques rythmiques ; car c'est toujours le cas des mélodies composées pour la poésie. Il serait facile également de rendre stichique les deux rythmes ci-dessus.

Premier exemple



Second exemple

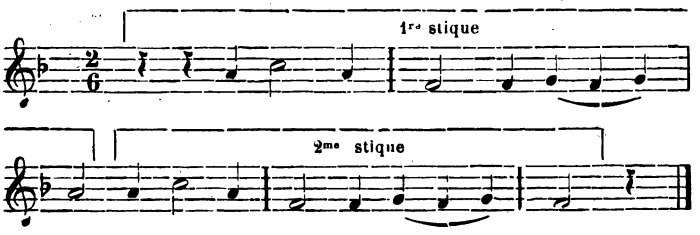




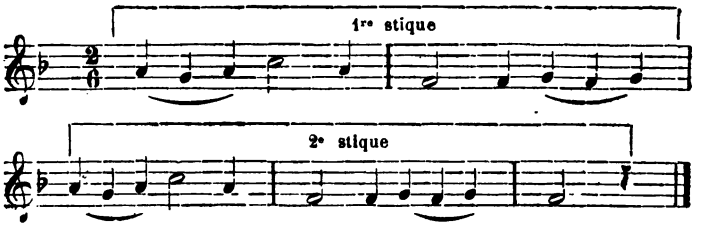
Ni la musique moderne, ni le chant grégorien ne font usage du rythme continu, tous les rythmes y sont stichiques, bien que de formes très diverses. Le nombre des pieds nécessaires à un stique rythmique est indéterminé, il peut varier beaucoup d'un genre de mélodie à un autre, et souvent aussi dans la même mélodie. Néanmoins, là encore, la loi des proportions subsiste et toute mélodie parfaite l'observe fidèlement, comme nous aurons l'occasion de le remarquer.

La distinction des pieds dans le stique rythmique est ordinairement marquée par les barres de mesure, qui se placent entre le dernier temps d'un pied et le premier temps du pied suivant.

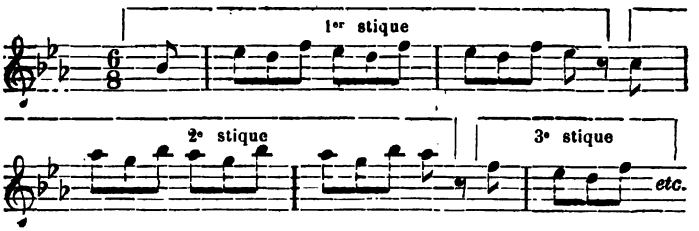
Les stiques rythmiques sont le plus souvent séparés par des temps vides ou silences plus ou moins longs, ainsi qu'on l'a vu plus haut. Le silence pourtant n'est pas de rigueur, il est parfois sous-entendu plutôt qu'exprimé ; c'est un silence latent dissimulé dans la mélodie. Par exemple :



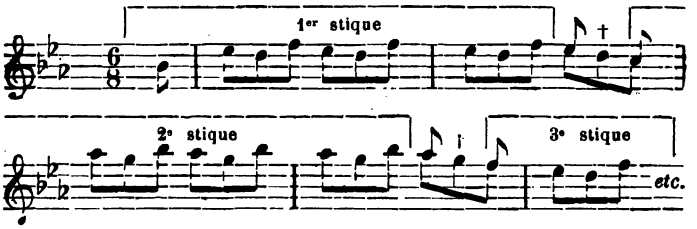
ou



D'autres fois aussi, deux stiques rythmiques qui devraient être naturellement séparés par un silence, sont réunis par quelques notes formant soudure entre eux. Ainsi Beethoven au lieu d'écrire :

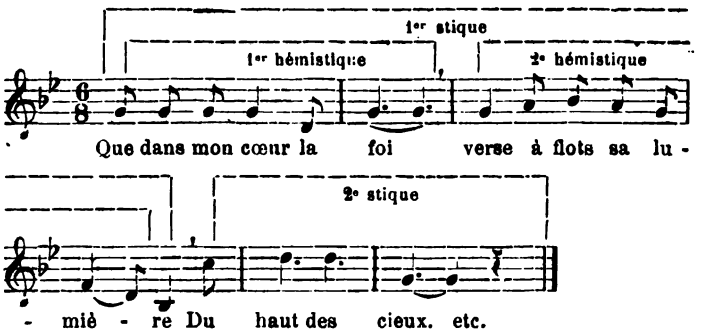


a préféré ne pas interrompre le mouvement mélodique et il a écrit :



Il en est encore des stiques rythmiques comme des vers : ils peuvent avoir leurs césures, c'est-à-dire être composés de deux parties étroitement unies entre elles, mais néanmoins distinctes par le sens, quelquefois même par un léger repos ou silence, qui ne rompt pas l'unité du

stique. Toutes les mélodies composées sur des vers à césure sont de ce genre, car la césure du vers correspond toujours à une césure du rythme. Exemple :

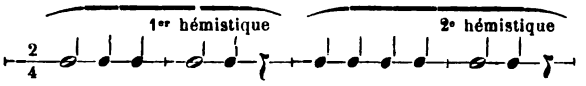


Ces différentes divisions du rythme doivent être soigneusement observées dans l'exécution ; c'est par là seulement que la mélodie prend un sens et devient expressive, de même que dans le discours il faut avoir soin de distinguer les phrases et les membres de phrases par des repos bien ménagés, afin de rendre intelligible à l'auditeur la pensée qui y est exprimée.

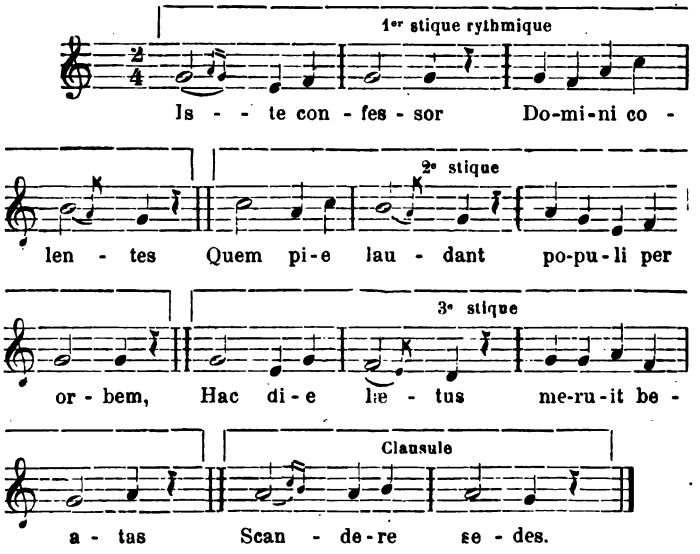
8. Une deuxième division du rythme musical est en rythme *métrique*, c'est-à-dire défini, mesuré dans ses dimensions et dans sa structure, et en rythme prosaïque ou *libre*, qui n'est assujetti à aucun ordre, à aucune limite précise. Dans le rythme métrique, les stiques rythmiques ont une formule spéciale et un nombre de pieds déterminé, à la manière des vers en poésie, auxquels d'ailleurs ils sont le plus souvent associés. Le chant ou la mélodie doit renfermer un certain nombre de ces stiques et il les dispose dans un ordre régulier, en sorte que tout y soit réglé par la loi des proportions symétriques. Les pas redoublés, les marches et plusieurs autres composi-

tions de musique instrumentale sont de ce genre, mais le rythme métrique se rencontre surtout dans les hymnes, les cantiques, les odes et autres chants semblables, où la musique et la poésie s'unissent pour exprimer les mêmes sentiments, chacune à sa manière.

Prenons, par exemple, la formule rythmique suivante du rythme égal binaire et composée de quatre pieds :



Cette formule reproduite trois fois de suite dans la mélodie, avec une finale semblable au 1er hémistique, donnera la strophe suivante d'une hymne connue :



Il n'est pas nécessaire cependant que la formule soit toujours reproduite avec les mêmes figures de pieds; une

certaine variété est permise sous ce rapport[1], mais il faut que dans le genre, l'espèce et le nombre des pieds, dans la place des césures, on conserve les dispositions de la formule rythmique. Toutes les mélodies de l'hymnaire sont des exemples du rythme métrique et de ses variétés multiples.

Le rythme libre est aussi appelé prosaïque, pour la même raison que le précédent est dit métrique. De même, en effet, que l'un imite la poésie dans la structure de ses vers et de ses strophes, de même l'autre se comporte à la façon du discours en prose dans la manière de joindre les pieds et d'en former des stiques ou distinctions mélodiques. Les périodes du discours n'ont pas comme les strophes poétiques de mesure définie ; tout dépend de la pensée. Elles comprennent donc un nombre de phrases indéterminé. Les phrases elles-mêmes sont composées de membres plus ou moins nombreux, et chaque membre est illimité dans ses dimensions comme dans le nombre et la disposition des mots qu'il renferme. Ainsi en est-il du rythme libre, en musique : la mélodie y suit la pensée musicale, elle n'est astreinte à aucune forme particulière du rythme, à aucune mesure déterminée, soit dans le nombre des stiques, soit dans leur composition et ordonnance intérieure; les pieds s'y succèdent, comme les mots du discours, commandés par le sentiment intime et l'expression que doit avoir la mélodie, sans autre règle que la loi générale d'une certaine proportion dans les parties d'un discours.

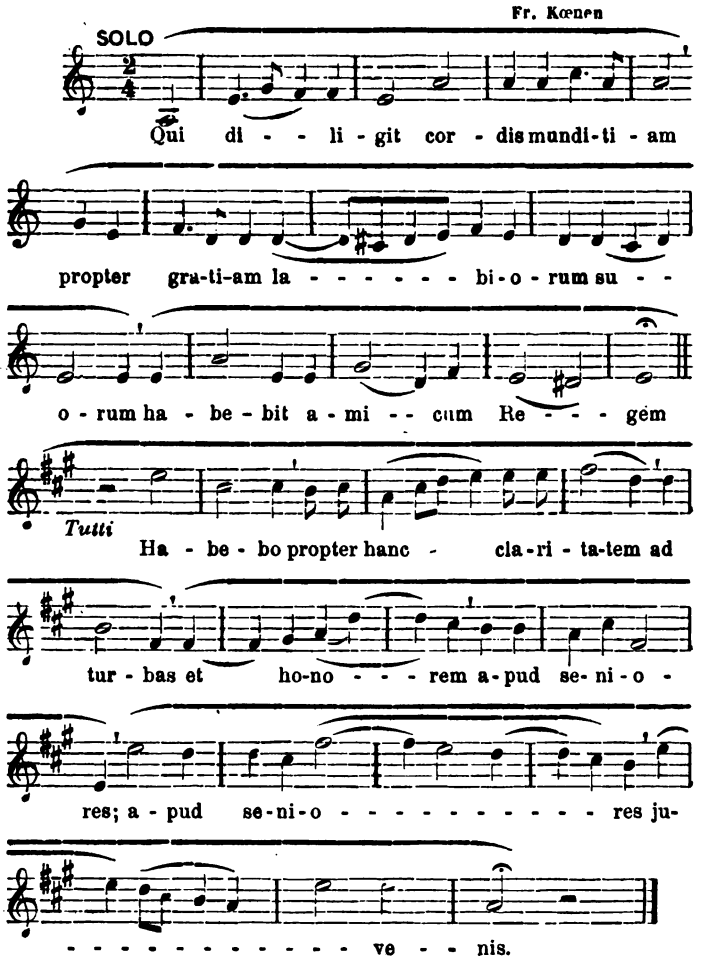
1. Les temps composés peuvent être divisés en temps simples, les temps simples en parties fractionnaires, on peut introduire dans la mélodie tous les ornements du style musical, les floritures, les notes d'agrément, les notes de passage, etc.

Est-à ce dire cependant que le rythme y soit dépourvu de toute mesure, comme on l'a prétendu si longtemps? Non, certes, car il lui est aussi essentiel d'être composé de pieds rythmiques, qu'il l'est au discours d'être formé par un assemblage de mots. Imaginer un rythme musical où les pieds seraient remplacés par une suite de sons égaux ou inégaux et seulement disposés en groupes plus ou moins compacts, c'est vouloir composer un discours avec une succession de syllabes indépendantes les unes des autres, groupées en nombre plus ou moins considérable, mais non point assemblées de manière à former des mots ayant une signification précise. Le rythme libre ou prosaïque est ainsi appelé de la liberté laissée à l'artiste de composer les stiques rythmiques et les distinctions mélodiques suivant les exigences de sa pensée, sans être astreint pour cela à aucune formule, à aucune mesure comme il en existe dans le rythme métrique. Mais il va de soi que, dans la composition de ces rythmes, il doit se servir des éléments essentiels du rythme musical, c'est-à-dire des pieds rythmiques, qui encore une fois sont au chant ce que les mots sont au discours.

Les mélodies du chant grégorien qui ne font pas partie de l'hymnaire, appartiennent à ce genre de rythme libre ou prosaïque. Il y en a de diverses espèces depuis le simple récitatif jusqu'aux compositions musicales les plus parfaites, c'est-à-dire dont la facture se rapproche le plus du mètre rythmique et suit les règles de proportions si bien décrites par les maîtres [1].

1. En particulier par Hucbald de St-Amand et par Guy d'Arezzo dans des passages, qu'on détourne de leur sens vrai et naturel pour en faire sortir la doctrine de je ne sais quel rythme musical-oratoire, absolument inconnu des Anciens.

La musique moderne fait aussi un fréquent usage du rythme libre, principalement dans la musique instrumentale. Voici un exemple de mélodie sur paroles composée dans ce genre de rythme.

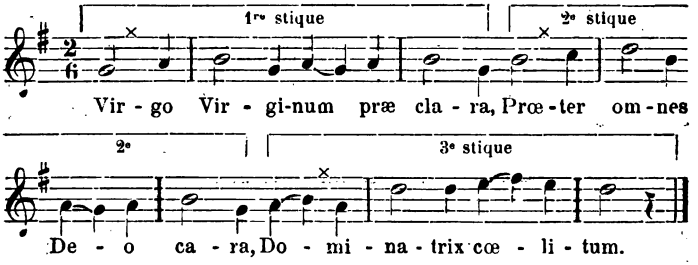


Il n'y a pas ici deux stiques rythmiques qui se ressemblent et tous sont composés de pieds de figures différentes, dont l'allure est aussi libre que possible, bien que les proportions nécessaires subsistent entre les parties de la mélodie, entre les phrases ou distinctions et les membres de phrase, ainsi que cela doit être dans toute composition musicale bien ordonnée. On citerait facilement cent autres exemples du même genre : nous le retrouverons, d'ailleurs, ce genre, dans la musique grégorienne.

9. Suivant la manière dont ils sont construits, les rythmes se divisent encore :

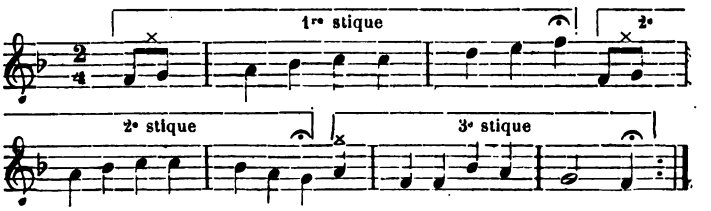
1° *D'après leur forme initiale*, en *thétiques*, *anacrousiques* ou arsiques et *procatalectiques* ou décapités — Un rythme thétique est celui qui débute sur la thésis ou premier temps du premier pied : par exemple la mélodie de l'*Iste Confessor* transcrite plus haut — Le rythme anacrousique ou arsique commence au contraire, sur l'un des temps de l'arsis, comme on le voit dans le dernier exemple ci-dessus : « *Qui diligit cordis munditiam* ».

Mais il y a trois sortes d'anacrouses : les intégrantes, les motrices et les accessoires. Les *intégrantes* font partie du rythme, on ne peut les supprimer sans dénaturer le rythme lui-même ; par exemple :

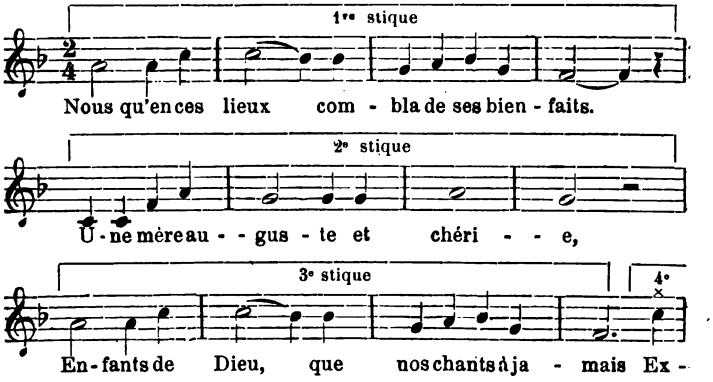


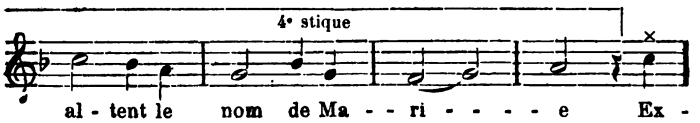
Evidemment il serait impossible de retrancher ici les

anacrouses marquées d'une croix. Les *motrices* sont nécessaires au rythme, non absolument, mais pour le rendre expressif, pour lui donner un élan particulier, qu'il n'aurait point sans cela, ou au contraire, pour le retenir et retarder en quelque sorte son mouvement initial. J'en trouve un exemple dans ce commencement d'un choral de J. Bach.



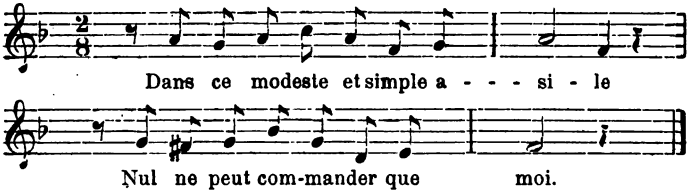
Les anacrouses *accessoires* ne sont nullement nécessaires au rythme, elles peuvent être retranchées sans inconvénient, elles le sont même souvent par les auteurs dans les répétitions du motif mélodique. Les quatre stiques rythmiques du cantique suivant se répondent deux à deux ; on voit pourtant une anacrouse dans le quatrième, qui n'existe pas dans le deuxième. Ce n'est qu'une anacrouse accessoire, placée là pour les besoins du vers et non pas du rythme.





Un rythme thétique peut donc quelquefois être modifié et devenir arsique, ou réciproquement. Je dis quelquefois et non pas toujours, car il est certains rythmes thétiques, qu'on ne pourrait rendre arsiques, sans changer leur caractère et les défigurer, de même que nombre de rythmes arsiques se refusent à devenir thétiques, quand l'anacrouse est intégrante.

Enfin, les rythmes sont *procatalectiques* ou décapités, lorsque, tout en débutant sur une thésis, ils ne contiennent cependant pas le premier temps, qui disparaît et laisse en quelque sorte le rythme en l'air, sans son point d'appui naturel. Exemple :

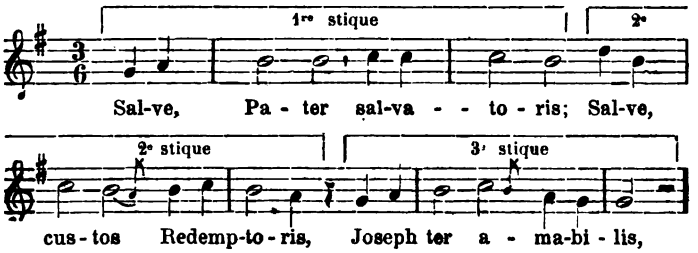


D'ailleurs, chacune de ces trois formes du rythme thétique, anacrousique et procatalectique, offre un grand nombre de variétés, dont les œuvres des maîtres contiennent des exemples, mais sur lesquelles nous n'avons pas besoin de nous étendre davantage.

2. *D'après leur forme terminale,* les rythmes sont de deux sortes : *oxytons* ou *barytons.* En général, les rythmes oxytons se terminent sur la thésis du dernier pied et les barytons ont leur note finale sur l'arsis [1].

1. Dans la poésie française, les rimes masculines correspondent aux

Parfois cependant, quand la thésis est un temps composé qui se divise dans ses temps premiers, le rythme a sa note finale, non pas sur le premier temps, mais sur l'un des temps suivants ; il est alors baryton, comme s'il se terminait sur l'arsis. Ainsi dans ce chant populaire.



Il y a trois stiques anacroustiques, dont les deux premiers sont barytons et le troisième seulement est oxyton, sa note finale coïncidant avec la thésis du dernier pied.

Cette distinction des rythmes oxytons et barytons a son importance, surtout au point de vue des paroles qu'on veut adapter à la mélodie. Les terminaisons masculines en français ne s'accomodent que difficilement et rarement des rythmes barytons, de même que les rythmes oxytons ne cadrent pas avec les terminaisons féminines. Or, notre poésie alterne d'ordinaire les rimes masculines et féminines. Il est donc nécessaire que dans la mélodie on trouve, pour recevoir ces rimes, des stiques alternative-

rythmes oxytons et les rimes féminines aux stiques barytons ; d'où vient qu'on appelle souvent ces deux sortes de rythmes *masculins* et *féminins*. Mais ces appellations sont évidemment impropres, car elles n'ont de sens que dans la langue française. La langue latine n'ayant pas de mots oxytons, sauf un très petit nombre qui font exception, les proparoxytons, c'est-à-dire ceux qui portent l'accent tonique sur l'antépénultième syllabe, en tiennent parfois lieu et ils répondent alors à des rythmes oxytons.

ment oxytons et barytons. C'est le seul moyen d'accorder bien ensemble les deux rythmes, celui de la musique et celui de la poésie.

ARTICLE III

L'ACCENTUATION DANS LE RYTHME

10. On distingue dans le discours deux sortes d'accents: l'accent *tonique* qui affecte les mots et, dans chaque mot, une syllabe déterminée, la syllabe radicale par exemple; et l'accent *oratoire*, qui affecte, non les mots, mais la phrase, ou le membre de phrase, et dans la phrase le mot principal, celui qui importe le plus à la pensée de l'orateur. Le rythme musical a aussi un double accent: l'accent *métrique*, qui existe dans tous les pieds rythmiques et qui, sauf l'exception dont nous parlerons tout à l'heure, porte régulièrement sur le premier temps de la thésis; puis l'accent *rythmique* ou stichique, qui est propre du stique rythmique, dans lequel il distingue un ou plusieurs temps plus nécessaires à l'expression musicale.

11. L'accent métrique, outre qu'il est avec la durée proportionnelle des sons un des éléments essentiels du rythme musical, ainsi que nous l'avons expliqué précédemment, sert encore à donner au rythme sa caractéristique spéciale, à définir exactement l'espèce, à laquelle appartient un rythme.

Le rythme en effet peut-être de deux genres, égal ou double (voir chap. II art. I. nº 5); en chacun de ces deux genres il y a quatre espèces de rythmes ou même davantage, suivant que les temps de l'arsis sont simples ou composés. Mais quelle différence y a-t-il entre les diver-

ses espèces rythmiques ? Un rythme composé ne peut-il pas se décomposer en rythmes simples et produire le même effet ? A quoi reconnaît-on, si un rythme est formé de pieds à temps simples ou de pieds à temps composés ? Autant de questions qui se posent naturellement : la réponse est dans l'accent métrique.

12. Ce qui distingue en effet les espèces rythmiques, c'est l'accentuation qui varie d'une espèce de pied à l'autre. Dans le rythme égal unaire, par exemple, l'accent se fait sentir de deux en deux temps, tandis que c'est de quatre en quatre et de huit en huit seulement dans les rythmes binaires et quaternaires (voir les exemples ci-dessus). Dans le rythme égal ternaire et dans le rythme double binaire, l'accent métrique revient de la même manière de six en six temps, mais l'accent secondaire de l'arsis est sur le quatrième temps dans le rythme égal et sur le cinquième dans le rythme double, parce que les temps des pieds ont une composition ternaire d'un côté et double de l'autre. Or, c'est un fait bien connu, le caractère du rythme change, suivant que l'accent et les temps forts des pieds reviennent à des intervalles différents ; si bien qu'on ne peut absolument remplacer une espèce rythmique par une autre.

Essayez par exemple d'écrire la mélodie du cantique : *Nous qu'en ces lieux* (page 29) dans le rythme égal quaternaire, en doublant tous les pieds ; il en résultera un rythme qui tombe à faux, parce qu'il ne concorde pas avec l'accentuation du texte, laquelle est évidemment :

Nous, qu'en ces lieux combla de ses bienfaits et non pas *Nous, qu'en ces lieux combla de ses bienfaits,* comme il faudrait chanter dans le rythme égal quaternaire. Le rythme égal binaire est donc le seul qui convienne ici.

Il en est de même pour toute sorte de rythme : c'est la place de l'accent métrique qui détermine à quelle espèce il appartient, et si les temps en sont simples ou composés. Ainsi, les poètes classiques nous disent que les vers iambiques et trochaïques se scandent par dipodies, c'est-à-dire par pieds composés de deux pieds simples. Pourquoi cela ? Parce que le rythme musical qui convient à ces sortes de vers, est un rythme égal ternaire et non pas un rythme double unaire, le temps fort ou l'accent métrique ne devant revenir que de six en six, au lieu de trois en trois. C'est ce qu'on peut voir en effet dans les hymnes iambiques et trochaïques. Ainsi encore pourquoi, dans l'hymnaire, ai-je fait de rythme égal quaternaire, plutôt que binaire, la mélodie de l'hymne *Iste Confessor* et de toutes les hymnes du même mètre poétique ? Parce que l'accentuation rythmique du vers saphique me paraît être

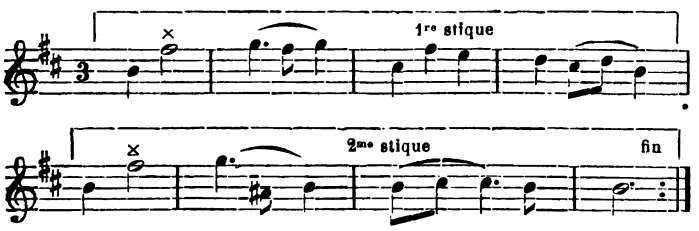
Iste conféssor | Domini coléntes

Au moins tel qu'on le chantait autrefois, comme le prouvent les hymnes toniques composées sur ce même rythme musical. Dès lors, la seule espèce de pied rythmique qui réponde à cette accentuation, c'est le pied quaternaire en faisant une anacrouse pour commencer le stique. De cette manière, l'accent rythmique du vers tombe toujours sur une thésis, et l'on évite d'accentuer musicalement des syllabes qui ne peuvent avoir aucun accent métrique en poésie, comme la première des mots *Domini, populi, meruit,* etc.

13. L'accent métrique a encore une autre manière d'influer sur l'expression musicale, et c'est par ses irrégularités. L'accentuation normale des pieds rythmiques correspond toujours au premier temps de la thésis. Mais

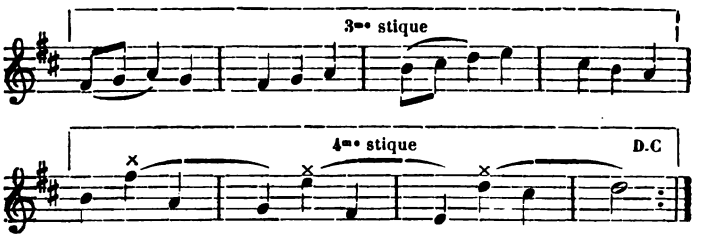
sous l'empire d'une émotion qui nous agite et nous trouble, l'accent parfois se déplace et, au lieu d'arriver à son point régulier, il tombe sur un autre temps du rythme. C'est ce qu'on appelle en musique un accent *pathétique*, parce qu'il exprime en effet ce mouvement particulier de la passion qui, ne pouvant se tenir à l'ordre et à la règle, affecte des manières extraordinaires, afin sans doute de se faire mieux sentir et d'agir plus fortement sur les autres.

L'accent pathétique se produit dans la mélodie d'autant de manières différentes, qu'on peut, sous l'influence du sentiment, faire exception à la règle de l'accent métrique. C'est un sujet d'étude assez intéressant pour le musicien, mais sur lequel nous n'avons pas à nous arrêter, car il appartient plus à la musique instrumentale qu'au chant, et au chant grégorien moins qu'à tout autre, le calme de ses mélodies ne s'y prêtant guère. Je renvoie donc pour cette étude aux auteurs qui ont écrit sur la musique et le rythme musical [1]. Voici seulement un exemple de ces accents pathétiques tiré d'un menuet du siècle dernier et que j'emprunte à M. Mathis Lussy [2].



1, Voir en particulier Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale*, ch. VI.

2. *Le rythme musical*, page 52.



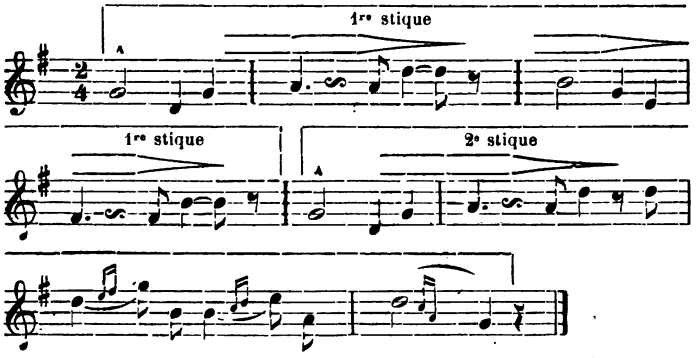
Les deux premiers accents pathétiques proviennent de la syncope, qui unit en un seul temps composé le second temps de la thésis et le temps simple de l'arsis ; le rythme serait mieux rendu par la figure suivante : 3 où la syncope est évidente et fait saisir la nécessité d'une accentuation particulière des temps syncopés. Les trois accents du dernier stique tiennent à la construction mélodique, qui fait de chacune des notes accentuées la tête d'un groupe, dont la note finale est sur le premier temps de la thésis suivante ; il est naturel, dès lors, que l'accent se déplace et marque le commencement de chaque groupe.

14. Enfin, dans toute phrase ou membre de phrase d'une mélodie, il y a un pied qui, au point de vue de l'expression musicale, prend une importance particulière et que, à cause de cela, il faut accentuer plus fortement que les autres ; c'est l'accent rythmique. Chaque stique possède un accent de cette nature ; il en a même deux ou plus, s'il est divisé en plusieurs membres par des césures. Car, dans ce cas, chacun de ces membres doit être distingué par l'accent rythmique.

Mais l'accent rythmique est tantôt au commencement et tantôt à la fin de la phrase ou du membre de phrase. Lorsqu'il est placé au commencement, on l'appelle *ictus initial*, et *ictus final*, lorsqu'il termine la phrase. On a

prétendu, il est vrai, que ces deux sortes d'*ictus* sont toujours réunis, c'est-à-dire que toute phrase ou membre de phrase rythmique a son ictus initial et son ictus final. Mais cette opinion me paraît inadmissible ; car il n'y a pas de raison pour qu'il en soit ainsi et, de fait, il ne semble pas que les mélodies comportent, le plus souvent, ce double accent rythmique.

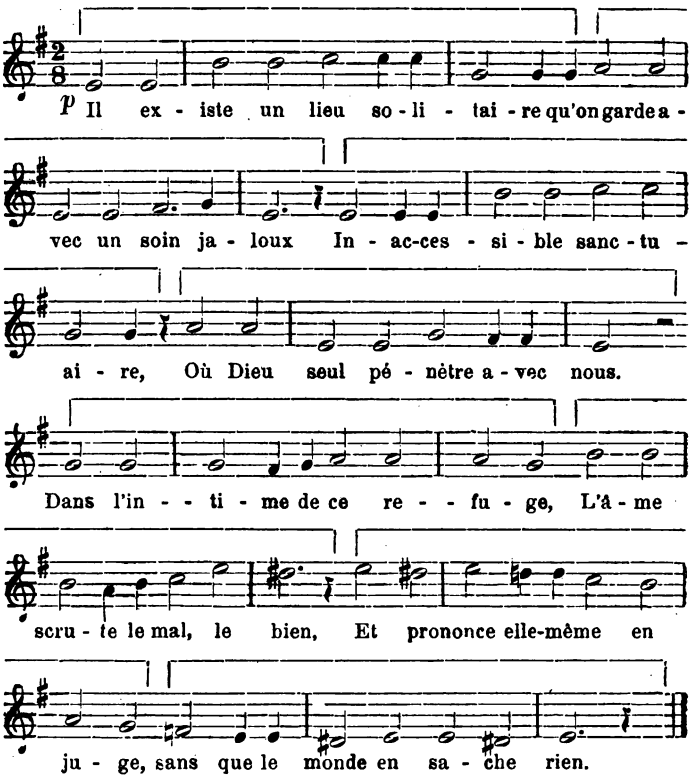
15. Ictus Initial. Certaines mélodies demandent que le premier pied soit frappé avec une énergie particulière, tandis que la force des temps suivants semble diminuer ou aller en s'éteignant, sans préjudice néanmoins de l'accent métrique, qui marque toujours le premier temps de chaque pied.



Ictus final. — Souvent, au contraire, la voix passe légèrement sur les premiers pieds ou les premiers temps et vient s'appuyer sur le dernier pied qui porte alors l'accent rythmique. Voici, par exemple, une strophe de huit vers où l'accent rythmique affecte de préférence la dernière syllabe.

Il existe un lieu solitaire,
Qu'on garde avec un soin jaloux :
Inaccessible sanctuaire,
Où Dieu seul pénètre avec nous.
Dans l'intime de ce refuge,
L'âme scrute le mal, le bien ;
Et prononce elle-même en juge
Sans que le monde en sache rien.

Or, voici comment Deslsarte, a exprimé mélodiquement cette poésie de R. Brucker, faisant toujours coïncider l'accent rythmique musical avec l'accent rythmique poétique.



Mais, que l'ictus rythmique soit initial ou final, il est évident qu'il doit toujours tomber sur un temps naturellement fort, par conséquent sur la thésis du premier pied ou sur celle du dernier pied. C'est l'un des accents métriques du stique qui est accentué plus que les autres

et qui devient accent rythmique, c'est-à-dire principal au point de vue de l'expression mélodique.

Comme on le voit, l'accent, soit métrique soit rythmique, joue un grand rôle dans le rythme musical. Sans lui, le rythme demeurerait incomplet, vague et incolore ; grâce à lui, au contraire, il s'anime, il prend du mouvement et de la vie, il s'harmonise avec le sentiment, la passion même, et les exprime de la manière la plus vraie et la plus complète.

ARTICLE IV

LES PROPORTIONS STICHIQUES

16. Reste enfin un dernier élément nécessaire à la constitution du rythme musical, je veux dire une ponctuation rationnelle et régulière, un champ limité, des points d'arrêts bien choisis, où la voix, tout en reprenant haleine, divise la phrase en ses parties naturelles, d'après le sens mélodique. Ici encore, la loi de proportion entre les diverses parties d'un tout doit être observée, pour que le rythme soit parfait, et elle le doit être de deux manières: 1° Dans la constitution du stique lui-même, en tant qu'il est composé de parties, c'est-à-dire de pieds et d'hémistiques, s'il y a césure ; 2° Dans la combinaison des stiques, pour former des strophes poétiques, des phrases ou des périodes prosaïques.

17. *Composition du stique.* Un stique est premièrement composé de pieds rythmiques en nombre déterminé. Déterminer ce nombre regarde l'artiste, qui le règle d'après sa pensée. Toutefois, il ne saurait jamais être bien considérable, car le stique doit pouvoir être chanté presque

d'un seul trait, ou tout au plus avec une légère respiration vers le milieu, s'il y a une césure, le sens musical n'étant complet qu'à la fin.

Les Anciens connaissaient et observaient cette loi des justes dimensions dans les stiques rythmiques. D'après eux, chaque espèce de rythme comportait un nombre de temps maximum qu'on ne devait pas dépasser dans la composition des stiques. Ainsi, au rapport d'Aristide Quintilien [1], le rythme égal ne peut renfermer plus de seize temps (donc 8 pieds de deux temps simples, c'est-à-dire du rythme égal unaire, ou 4 pieds du rythme égal binaire, ou 2 pieds du rythme égal quaternaire) ; le rythme double pouvait aller jusqu'à dix-huit temps (6 pieds du rythme double unaire, 3 pieds du rythme double binaire, 2 pieds du rythme double ternaire, etc); le rythme sesquialtère s'étendait plus loin encore, il atteignait l'extrême limite de vingt-cinq temps, tandis que le rythme sesquiterce était borné au nombre de quatorze temps pour un stique [2].

Ces proportions stichiques avaient certainement leur

1. *De musica*, I. ap. Meybaum. p. 35.

2. Nous pourrions, ce semble, d'après cela nous faire une idée de la manière dont les Anciens exécutaient les différents rythmes. La mesure de la respiration humaine étant la même, quel que soit le rythme du chant, celui-là devait être plus vif qui pouvait contenir un plus grand nombre de temps et, au contraire, le plus lent était celui qui en contenait le moins. Le rythme sesquialtère était donc exécuté d'un mouvement assez rapide, puisqu'il atteignait parfois jusqu'à 25 temps pour un seul stique, chiffre notablement supérieur aux autres. A l'opposé était le rythme sesquiterce, qui, ne dépassant jamais le nombre de 14 temps, demandait sans doute un mouvement lent. Entre deux se trouvent le rythme égal et le rythme double dont le mouvement était modéré.

C'était un moyen de laisser à chaque rythme son caractère spécial

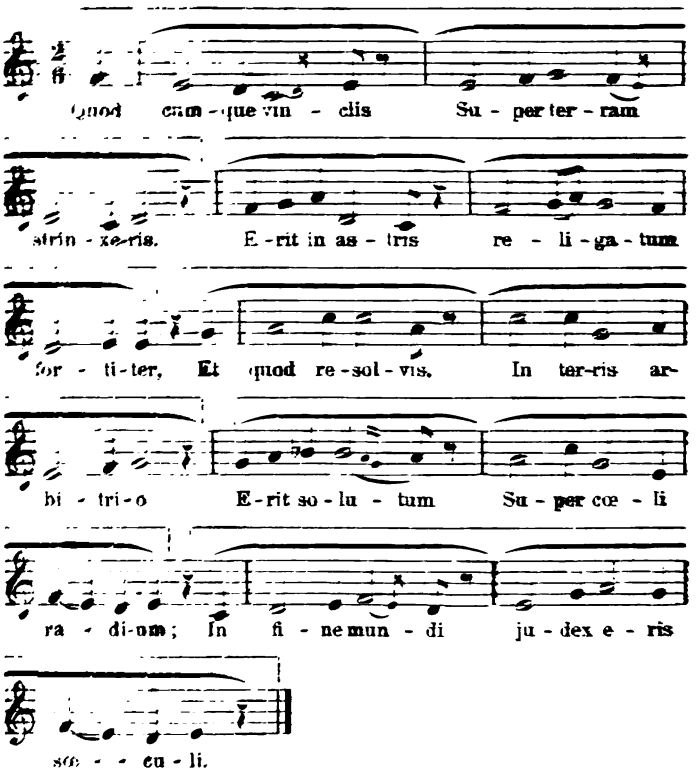
raison d'être ; aujourd'hui encore elles sont généralement observées par tous les musiciens, qui ne vont guère dans la composition de leurs stiques rythmiques, au delà de seize ou de dix-huit temps premiers, c'est-à-dire de un à huit pieds, suivant l'espèce du rythme et le mouvement qu'ils donnent à la mélodie.

18. Observons en outre, que les stiques d'une certaine longueur doivent encore être divisés par une ou deux césures, afin de laisser à la voix la respiration nécessaire pour unir dans le chant tout ce qui doit être uni. Mais les césures sont elles-mêmes soumises à la loi des proportions : chaque partie du stique doit être composée d'un nombre de pieds ou de temps proportionnel. On le voit dans la manière dont les Anciens avaient établi les césures des vers en poésie, lesquelles répondaient exactement aux césures du rythme musical. Nous le voyons également dans la poésie française : le vers de 12 syllabes a deux hémistiques, chacun de six syllabes : le vers de 10 syllabes a une césure après la quatrième syllabe, et le second hémistique compte six syllabes ; le vers de 8 syllabes a sa césure au milieu du vers ; les vers plus petits n'ont pas de césure obligatoire.

Tout l'hymnaire offre des modèles de cette composition des stiques rythmiques, avec ou sans césures. Je me contente d'en transcrire ici deux exemples : l'un est la première strophe d'une hymne latine — (trimètres iambï-

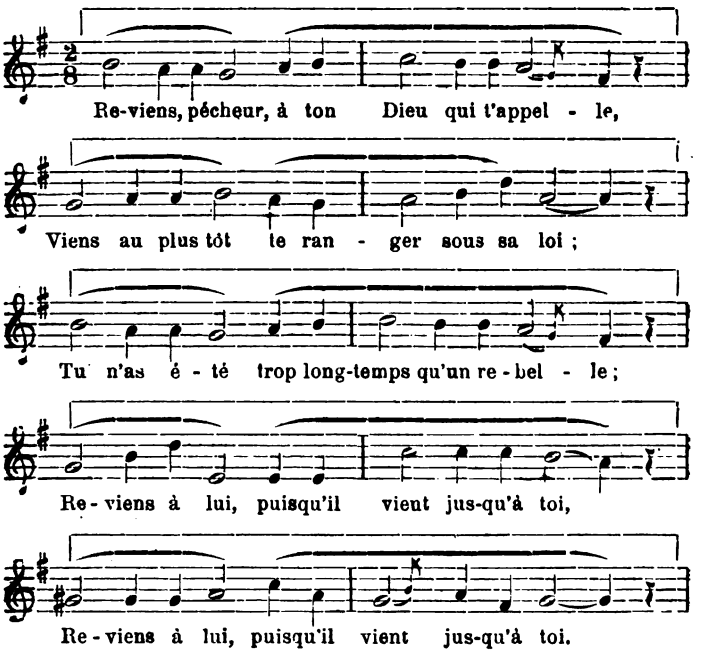
et d'influer par là sur l'*êthos* (le cachet) de la mélodie. Aussi tous les Anciens sont-ils d'accord pour reconnaître dans les rythmes cette différence de caractère. Nous le sentons moins, parce que chez nous tous les rythmes peuvent avoir un même mouvement, de l'*adagio* jusqu'au *vivace*, ce qui leur fait perdre nécessairement quelque chose de ce caractère distinctif, qu'ils avaient pour les Anciens. Avons-nous raison ? Avaient-ils tort ? Que les artistes en décident.

ques) — le second est une melodie de Mehul, à laquelle on a adapté un cantique en vers de 10 syllabes.



Chaque stique rythmique, répondant à un vers iambique trimètre, est formé de trois pieds du rythme égal ternaire, avec césure entre le premier pied et le second. Le premier hémistique ne renferme donc qu'un pied, et le second en contient deux : c'est la proportion des nombres 1 : 2 qui est celle aussi du rythme ternaire. Les stiques vont deux à deux pour composer la phrase musicale

entière ; le dernier stique demeure isolé, en forme de clausule. Chacune des deux phrases musicales, ainsi que la clausule, se terminent sur la tonique du mode, tandis que le premier membre de la phrase a une terminaison variée, d'une part sur le Ré, ton inférieur à la tonique, d'autre part sur le Sol, tierce du mode. Quel bel ordre, quelles justes proportions dans ce petit chef-d'œuvre musical !



Ici encore cinq stiques de deux pieds chacun et dans lesquels les mêmes figures rythmiques sont conservées ; ils sont accouplés deux à deux pour former une phrase musicale, le cinquième servant de conclusion à tout le

couplet. Il y a une césure, qui partage chaque stique en deux hémistiques, le premier de six temps et le second de neuf temps, plus un silence, c'est la proportion des syllabes dans les deux parties du vers français : $\frac{6}{9} = \frac{4}{6} = \frac{2}{3}$. Certainement, cette mélodie est admirable de régularité et de proportions symétriques. N'est-ce pas aussi ce qui fait sa valeur et son charme ?

Et qu'on le remarque bien, cette nécessité d'observer dans la composition des stiques rythmiques la loi de proportionnalité n'existe pas seulement, lorsqu'il s'agit du rythme métrique, soit dans la musique, soit dans la poésie, elle s'impose également, quoique d'une manière un peu différente et moins rigoureuse, dans le rythme libre, qui a une certaine analogie avec le rythme de la prose oratoire et que j'ai dit caractériser la musique prosaïque. On le verra clairement par ce qui va suivre.

19. *Composition des strophes ou phrases musicales.* La musique est un vrai discours en vers ou en prose, non pour faire naître des idées dans l'esprit, mais pour exciter des sentiments dans le cœur. Ce discours a naturellement ses parties ordonnées les unes par rapport aux autres, et toutes ensemble tendent à un même but qui est de toucher l'auditeur d'une manière déterminée, c'est-à-dire de joie ou de tristesse, de crainte ou de bravoure, d'amour ou de haine, de désespoir ou d'espérance, de piété et de modestie, ou bien, au contraire, de passion lascive et de fureur irréligieuse, etc., etc. Toute composition musicale renferme donc un certain nombre de parties distinctes, plus ou moins considérables, plus ou moins complexes suivant leur étendue ; de la même manière qu'un discours en prose se divise et se subdivise en parties, périodes, phrases et membres de phrase ; de même qu'une compo-

sition poétique, une ode par exemple, peut avoir ses parties et que chaque partie se divise elle-même en strophes et en vers.

Ainsi, mélodiquement, tout stique rythmique est un membre de phrase ou un vers ; parfois, un seul stique, plus souvent deux, trois ou quatre stiques forment une phrase musicale ; deux ou plusieurs phrases composent une strophe ou une période, et de toutes les strophes, de toutes les périodes réunies résulte la composition musicale qui prend divers noms, suivant sa nature et son but : ode, cantique, hymne, mottet, antienne, répons, etc., quand à la mélodie sont jointes des paroles, en prose ou en vers ; ouverture, sonate, nocture, menuet, valse, quadrille, pas redoublé, marche, etc., etc., lorsqu'il s'agit de musique instrumentale.

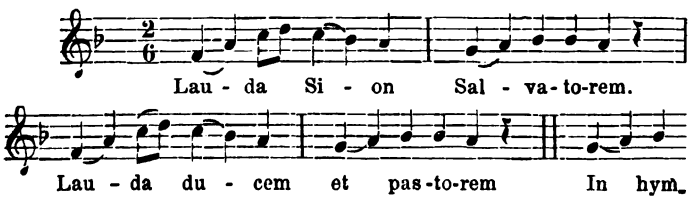
Or, s'il est nécessaire qu'il y ait de l'ordre et certaines proportions entre les parties d'un discours en prose ou d'une œuvre poëtique quelconque, il ne l'est pas moins qu'on retrouve ces mêmes proportions dans la composition et la distribution des diverses parties qui font une œuvre musicale. Nous avons vu déjà comment chaque stique pris à part doit être régulièrement formé pour répondre aux exigences de l'art ; il reste à montrer ce que requiert la loi du nombre et des proportions dans le groupement des stiques, pour former les phrases et les strophes ou périodes musicales.

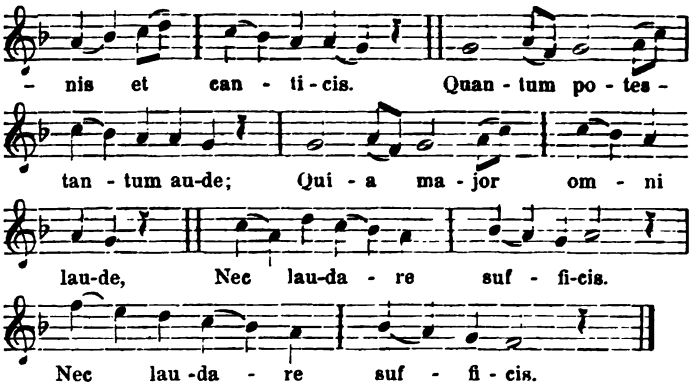
20. Dans les compositions métriques la proportionnalité est de rigueur entre toutes les parties : c'est-à-dire qu'il doit toujours exister des unes aux autres quelque rapport proportionnel soit égal, soit double, sesquialtère ou sesquiterce. Ce sont les seules proportions admises par les Anciens pour tout ce qui concerne le rythme en poésie comme en musique.

Ainsi dans les hymnes, les cantiques et les odes, le nombre des strophes est illimité, mais leur arrangement est symétrique. Tantôt les strophes sont toutes composées sur la même mélodie et le même rythme : par exemple, les hymnes en usage dans la liturgie de l'Eglise romaine, ou encore les cantiques populaires. Tantôt la strophe est accompagnée d'une antistrophe de même rythme et d'une épode de facture différente, et le groupe se reproduit d'une façon identique pour la mélodie et pour le rythme dans toutes les strophes, antistrophes et épodes suivantes; tel est le mode des odes de Pindare et des poètes lyriques de son temps. Tantôt encore les strophes sont accouplées deux à deux, la seconde reproduit la mélodie et le rythme de la première, mais mélodie et rythme varient ensuite de deux strophes en deux strophes. Ou bien chaque strophe se divise en deux parties, et quand ces parties sont semblables, elles répètent la même mélodie ; si elles sont dissemblables, elles ont chacune leur réponse dans les deux parties de la strophe suivante. Nos séquences latines sont de cette espèce ; j'en donnerai des exemples à la fin de l'Hymnaire.

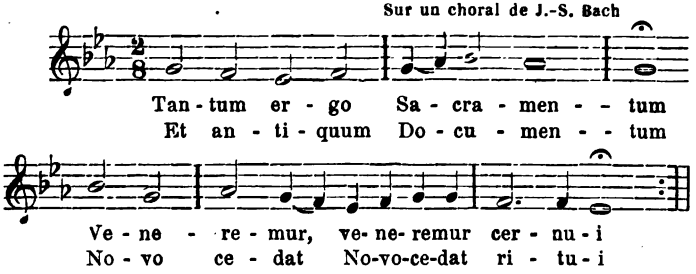
La musique moderne offre sous ce rapport moins de symétrie rigoureuse dans la distribution des strophes et dans leur composition ; une certaine variété y est de mise, tout en conservant néanmoins les proportions nécessaires entre les parties. Un ou deux exemples le feront assez bien comprendre.

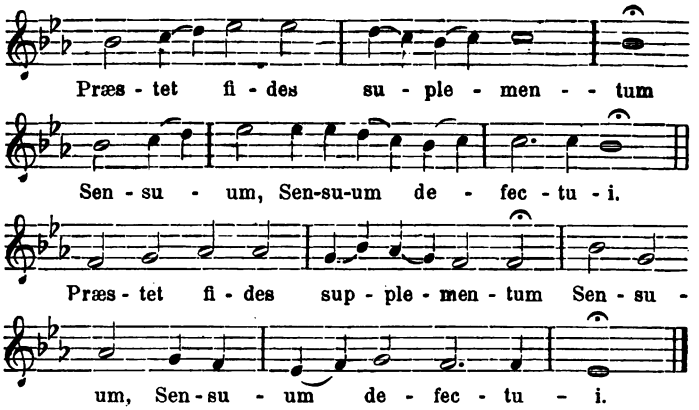
Recueil d'Einsiedeln





Il y a ici deux strophes poétiques distinctes, dont chacune est composée de deux octosyllabes trochaïques et d'un heptasyllabe. Les deux strophes diffèrent de mélodie et de rythme, mais dans toutes les deux, le deuxième stique est la répétition du premier. Musicalement, les deux strophes poétiques n'en forment qu'une seule qui a deux parties, et chaque partie a été conçue sur le même plan : même nombre et même distribution des stiques ; sauf que la 2me partie répète le dernier vers de la strophe poétique en forme de clausule et avec une légère modification dans la mélodie. Cette dernière particularité est assez fréquente dans les hymnes et cantiques modernes.



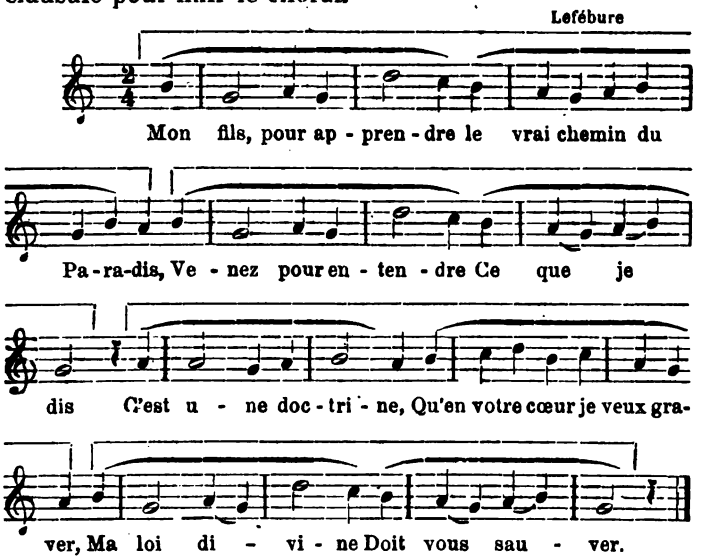


Quatre phrases musicales composées chacune de deux stiques rythmiques ; mais les deux premières phrases ne sont que la répétition l'une de l'autre. L'un des stiques de chaque phrase renferme trois pieds et le second deux ; c'est la proportion sesquialtère. Deux particularités curieuses sont à noter :

1°) Le second stique de la troisième phrase musicale répète le premier, mais en faisant de la thésis l'arsis, et de l'arsis la thésis. 2°) De même, le second stique de la quatrième phrase répète, suivant un procédé contraire au précédent, le second stique de la première phrase.

Il est évident que ces deux inversions rythmiques sont ici intentionnelles ; autrement l'artiste n'aurait pas prolongé les stiques jusqu'au troisième pied : il les eût terminés sur le dernier temps du second pied, comme il a fait au 1er stique de la 4e phrase, afin précisement que le second stique commençât sur une thésis, à l'inverse de ce qui existe dans la 1re phrase. J.-S. Bach, d'ailleurs, fait dans ses chorals un fréquent usage de la proportion sesquialtère, pour le dernier stique en particulier, auquel

il donne souvent trois pieds et dont il se sert comme de clausule pour finir le choral.



Deux phrases et quatre stiques forment la strophe musicale ; les stiques sont tous égaux et partagés en deux hémistiques. Le deuxième stique répète le premier, avec une variante pour finir la phrase. La seconde phrase se termine comme la première, en ramenant la mélodie du deuxième stique rythmique.

21. Les compositions musicales ne peuvent avoir dans le rythme libre, cela se conçoit, une ordonnance aussi régulière et d'une symétrie aussi parfaite ; il y règne généralement une assez grande variété, soit dans la composition des stiques, soit dans leur assemblage pour en former des phrases et des périodes musicales. En tout cela le rythme libre, sans négliger les lois de proportion nécessaires à toute œuvre artistique, suit bien plus les règles

du discours en prose que celle de la poésie. Semblable, en effet, à l'orateur qui parle au courant de ses idées, sans s'astreindre à une mesure de phrase, ni à un nombre ni à certaines formes de mots prosodiquement déterminés, le musicien chante pour ainsi dire à mesure qu'il sent. Pour exprimer ses sentiments, s'il fait usage de syllabes et de mots convenables, je veux dire de sons et de pieds rythmiques, il n'est point tenu pourtant à observer des dimensions exactes, ni à se resserrer dans des formules invariables. Le sens artistique et l'habitude de son art lui dictent comme d'instinct les justes proportions, qu'il doit mettre dans son œuvre pour la rendre belle.

22. Les musiciens ont connu de tout temps cette manière de composer des chants, qu'on peut appeler prosaïques, et de tout temps aussi ils ont remarqué la différence entre eux et les chants métriques, sous le rapport du nombre et de la proportion rythmiques. Les auteurs du moyen-âge devaient pourtant insister plus encore que tous autres sur les règles à observer dans ce genre de composition, afin de lui donner toujours le nombre nécessaire. Il s'agissait pour eux d'adapter leurs mélodies, non à des vers déjà rythmés, divisés par conséquent en parties proportionnelles, mais à de la prose que l'art seul du musicien pouvait assimiler à la poésie par le rythme de la mélodie. Aussi ne manquent-ils pas d'en appeler à l'exemple des vers, pour faire comprendre dans quel ordre et suivant quelles proportions les stiques rythmiques ou distinctions doivent être distribués dans un chant bien conçu.

« Il faut donc, dit Guy d'Arezzo, que, semblables à des vers, les distinctions soient égales, qu'on répète quelque-

fois les mêmes, sans changement ou avec une légère modification, et si l'on en redouble quelques-unes, que leurs parties ne soient point trop différentes les unes des autres, mais qu'on retrouve plutôt dans des modes divers les mêmes figures rythmiques, un même ordre de sons ascendants et descendants... Or, j'appelle ces chants métriques — non qu'ils soient des mètres en réalité — mais parce que la mélodie y est telle qu'en la chantant, nous paraissons scander des vers, comme de fait il arrive quand ce sont des vers que nous chantons. »

« Mais il est d'autres chants, ajoute le même auteur, qu'on peut appeler prosaïques et dans lesquels ce que nous venons de dire n'est pas observé avec la même rigueur ; comme dans la prose ordinaire, on y fait assez peu attention si les phrases et les membres de phrase, tantôt plus longs, tantôt plus courts, se rencontrent ici et là sans règle déterminée. [1] »

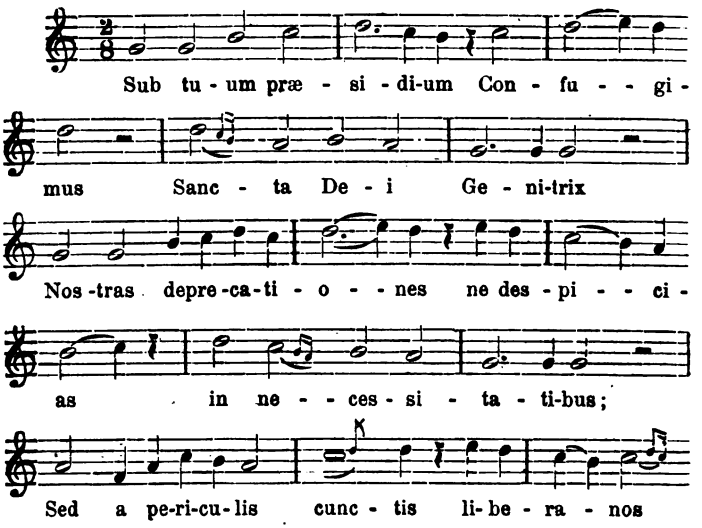
D'où il appert, qu'on distinguait alors trois sortes de chants : 1° les uns proprement métriques, composés sur des vers et dont le rythme musical suivait exactement le rythme poétique,— « *sicut fit cum ipsa metra canimus.* — 2° les autres improprement appelés métriques, composés sur de la prose, mais imitant par leurs dispositions rythmiques les précédents, — *metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur.* » — 3° enfin les chants purement prosaïques, dans lesquels pieds, stiques, phrases et membres de phrase ne suivent aucun ordre bien déterminé, l'artiste se laissant aller à son inspiration musicale et chantant ses impressions comme un autre parle ses pensées.

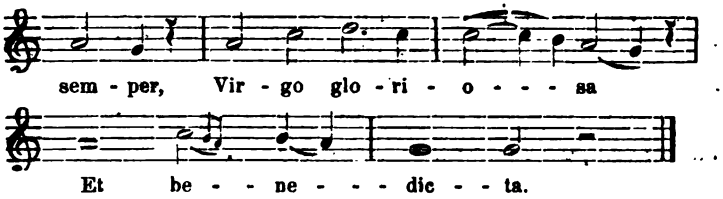
1. Guy d'Arezzo. *Micrologus*, Ch. xv.

23. Ce n'est pas le lieu de m'étendre davantage sur ce sujet qui sera traité plus au long, quand j'expliquerai le rythme libre dans la musique grégorienne. Je ne terminerai cependant pas sans donner un ou deux exemples de mélodies composées dans ce genre de rythme. Voici d'abord une antienne qui remonte au moins au XIIe siècle et dont le texte littéral offre une analogie très grande avec une strophe poétique :

Sub tuum præsidium | confugimus, | Sancta Dei genitrix,
Nostras deprecationes | ne despicias | in necessitatibus,
Sed a periculis cunctis | libera nos semper, | Virgo gloriosa
Et benedicta

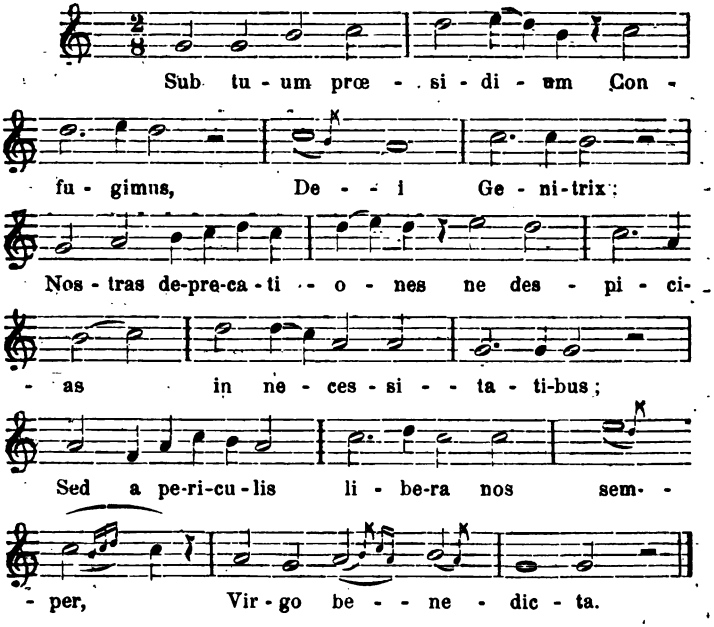
Trois distinctions ou phrases à peu près de même dimension et divisées toutes les trois en deux membres plus grands et un plus petit ; un membre de phrase sert de clausule. Le texte musical reproduit exactement cette disposition et le chant devient presque métrique





Ce ne sont pas des vers, on le sent bien, la mélodie a des allures plus libres que dans les chants proprement métriques ; mais de la prose ne peut imiter mieux la poésie, ni le rythme libre ressembler davantage au rythme métrique[1].

1. On trouve cette Antienne dans l'Antiphonaire de St-Martial (Cod. Paris, n° 1139) qui est du XIIe siècle, mais avec un texte plus court et quelques modifications dans la mélodie.



La clausule manque et il ne reste plus que trois distinctions ou

Comme exemple de rythme tout à fait prosaïque, je prendrai l'Alleluia et le ℣ du 3e dimanche de l'Avent, sous deux formes musicales assez différentes : l'une, telle qu'elle existe dans l'Antiphonaire manuscrit de St-Gall, l'autre composée par un maître moderne.

3e DIMANCHE DE L'AVENT

Antiph. de St-Gall.

Andante à 2 temps [1]

ALLELUIA

Al - - le - - - - lu - - - - ia

℣ Ex - ci - ta,

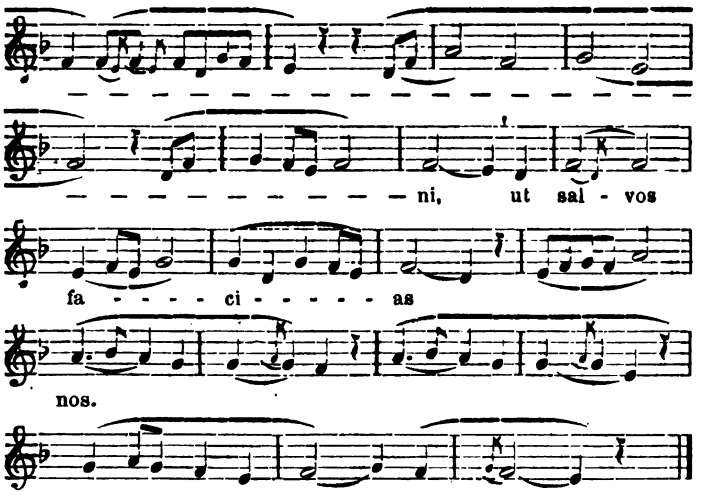
Do - - - - - - - - - - - - - - - mi -

- - ne po - ten - ti - - - - - am tu - - - -

- am, et ve — — — — — — —

phrases mélodiques, exactement semblables par la disposition des stiques et leurs justes proportions.

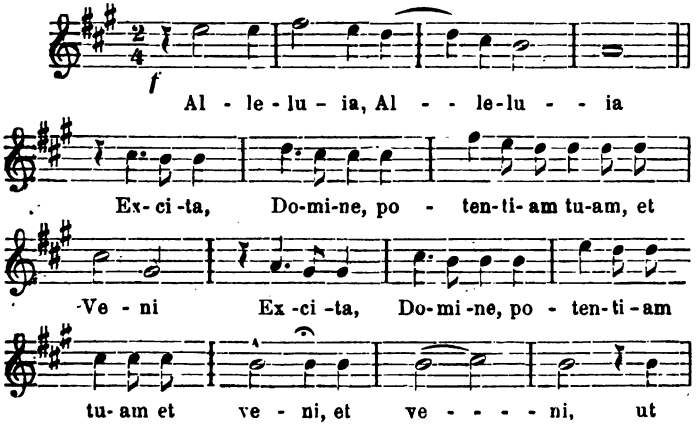
1. Chanter en liant bien les sons et en les groupant exactement de la manière indiquée ; le mouvement rythmique doit être sans raideur et assez libre, afin de laisser à la mélodie toute son expression ; ralentir un peu à la fin des phrases et des membres de phrase.

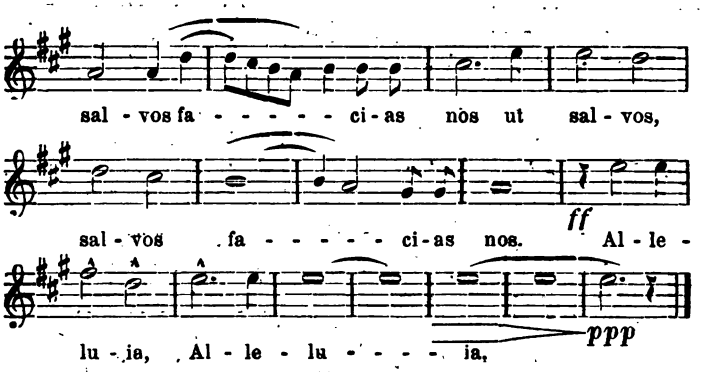


3e DIMANCHE DE L'AVENT

F. A. Vater

Cantiones sacræ

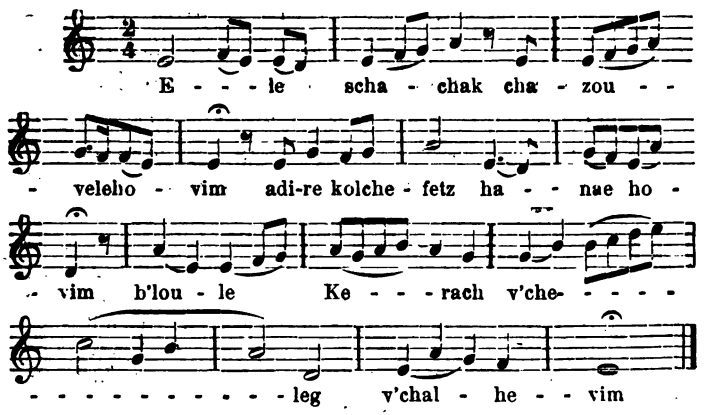


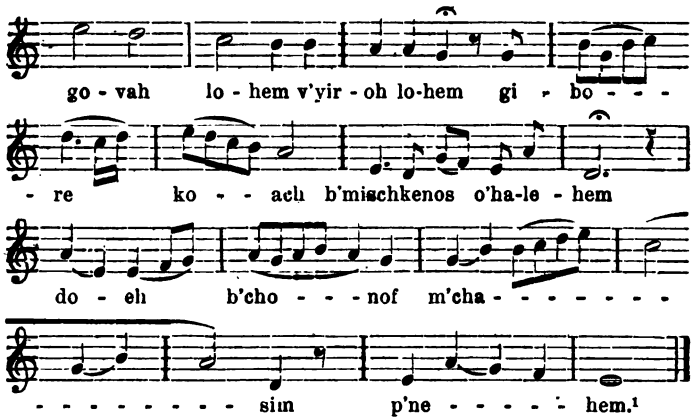


On voit de suite la différence entre les deux manières de traiter le même sujet. La première manière est purement mélodique, la seconde met en œuvres toutes les ressources de l'harmonie moderne. Dans le chant grégorien aucun mot n'est répété, mais les vocalises abondent, même sur des syllabes brèves de leur nature; tandis que le compositeur moderne a rendu son chant presque syllabique, par le moyen des répétitions de mots et de membres de phrase, et qu'il fait toujours concorder le rythme musical avec l'accentuation du texte. Enfin dans la version grégorienne, le texte littéral ne joue qu'un rôle assez secondaire; le musicien s'en inspire pour y puiser le sentiment général qu'il doit exprimer, puis son attention se concentre sur la mélodie, qui se déroule en suivant l'inspiration de l'artiste et semble ramasser un peu au hasard sur son chemin les mots du texte. Dans la version moderne, au contraire, le texte fait corps avec la mélodie, on sent que l'artiste veut rendre, non le sentiment général qui répond à la pensée exprimée par l'ensemble du texte, mais plutôt chacun des sentiments particuliers que les diverses phrases du texte font naître dans son âme.

Mais ces différences, qui tiennent à des méthodes musicales diversement conçues et appliquées, n'empêchent point qu'il y ait entre ces deux compositions une conformité parfaite dans la manière de comprendre et de réaliser le rythme libre et prosaïque. De part et d'autre, des phrases et des membres de phrases bien caractérisés, les stiques ou distinctions existent et ne dépassent pas en longueur les dimensions voulues, les plus longs se fractionnant en deux ou trois parties au moyen de césures convenablement placées ; mais dans la composition de ces stiques une très grande variété de pieds rythmiques, aucune mesure, aucune forme déterminées, l'artiste use librement des matériaux que son rythme lui fournit et il en construit une œuvre vraiment musicale, tout en ayant un caractère *sui generis*.

Enfin, comme terme de comparaison avec cet *Alleluia* grégorien, voici une mélodie juive pour la fête du grand Pardon (Yôm Kippur). Elle est du même mode, le dorien des grecs et la forme rythmique ressemble assez à celle de notre Alleluia.





CHAPITRE III

Du rythme dans la poésie classique.

1. La parole et le chant sont l'un et l'autre le mouvement de la voix humaine qui émet des sons, ici mélodiques, c'est à dire montant et descendant l'échelle musicale, là simplement articulés, indépendamment de tout degré d'acuité ou de gravité. De même donc que le mouvement de la voix est soumis au rythme en musique, ainsi peut-il

1. Cette mélodie est certainement antique, car le mode dorien y est employé dans toute sa pureté et avec une perfection, dont les Anciens seuls étaient capables. L'étude des chants hébreux pourrait servir beaucoup à celle de notre plain-chant grégorien, si, comme il est à croire, on doit chercher l'origine de ce dernier dans le Temple de Jérusalem et les Synagogues juives. (*Chants religieux des Israëlites*, publiés par S. Naumbourg, 3e part., n° 7).

l'être et il l'est en effet dans la poésie, qui n'est autre que la parole rythmée.

Nous avons vu de quoi se forme le rythme musical, quels en sont les éléments essentiels : nombre et proportion dans la durée et dans l'intensité des sons mélodiques. Le langage est également composé de mots dans lesquels on trouve des syllabes longues et des brèves, des syllabes accentuées et des atones. Il possède, par conséquent, les éléments nécessaires à un rythme : variété de durée et variété d'accentuation.

Que cette variété soit réglée, en la soumettant aux lois du nombre et des proportions rythmiques, et le rythme poétique sera créé. C'est ce qui est arrivé en effet.

2. Toutefois, ni dans la langue grecque, ni dans la langue latine, l'accentuation n'est en rapport exact et constant avec la durée des syllabes ; l'accent tonique ayant dans tous les mots une place déterminée et invariable, il tombe aussi bien sur une syllabe brève que sur une longue. Il en résulte, que ces deux éléments du rythme, durée et accent, bien qu'ils existent tous les deux dans les mots, ne peuvent cependant pas concourir à former le rythme en poésie, l'un ou l'autre doit être nécessairement sacrifié et le rythme poétique demeure imparfait, parce qu'il ne renferme qu'un seul de ses deux éléments constitutifs. Les langues anciennes classiques ont fondé leur rythme poétique sur la distinction des syllabes longues et des syllabes brèves ; le latin du moyen âge et les langues modernes lui donnent, au contraire, pour base, l'accentuation des mots. Ainsi le rythme de la poésie ancienne est un rythme de *quantité*, on n'y tient aucun compte de l'accent, mais uniquement de la durée longue ou brève des syllabes ; le rythme de la poésie moderne est *tonique*,

les syllabes ne sont ni longues ni brèves par elles-mêmes, elles ne sont qu'accentuées ou atones. Ces deux sortes de rythme poétique ne suivent pas les mêmes lois, leur prosodie est toute différente, comme on le verra par la suite.

3. Dans la poésie ancienne il importe de distinguer deux époques, caractérisées chacune par la manière d'entendre le rythme et de l'appliquer à la parole. Nous pouvons appeler la première époque la plus ancienne (du VIIIe au Ve siècle avant J.-C.), époque *Pindarique*, du maître le plus illustre qu'ait eu la poésie grecque en ces temps primitifs. Ce fut d'ailleurs, la grande époque, l'âge héroïque du Lyrisme grec, mais dont il ne nous reste malheureusement qu'un trop petit nombre de productions. La seconde époque est proprement nommée classique, chez les Grecs d'abord, et ensuite chez les Latins. Elle a duré depuis le Ve siècle avant J.-C., jusqu'à la ruine de l'empire et du peuple romains, mais sans disparaître complètement puisque cette forme de la poésie est encore pratiquée de nos jours par un certain nombre de lettrés. Voyons ce que fut le rythme poétique à chacune de ces deux époques.

ARTICLE I

Epoque pindarique.

4. Les principes généraux du rythme étaient connus à cette époque ; et les poètes les appliquèrent spécialement à la musique, à la poésie et à la danse. L'union était alors intime entre ces trois arts du mouvement rythmé ; la poésie surtout et la musique ne se séparaient guère, tout vers était fait pour être chanté et les grandes compositions

musicales demandaient toujours à la poésie leur inspiration et un sens précis. Ainsi le rythme poétique est né du rythme musical, il a été conçu pour lui être associé. Imparfait dans sa constitution propre, c'est de lui qu'il recevait son complément, sa perfection, par une plus grande variété de mouvements et par l'influence de l'accentuation dont il est naturellement dépourvu. Il ne faut jamais perdre de vue, quand il s'agit du rythme poétique, cette dépendance originaire et en quelque sorte essentielle à l'égard du rythme musical, on ne l'explique bien que par là, et maintes obscurités sont éclaircies de cette manière, qui ont étrangement égaré l'imagination des grammairiens analyseurs de vers.

Le moyen dont se servirent les premiers poètes pour mouler en quelque sorte la parole sur le chant et lui donner un rythme semblable au rythme musical, ç'a été la distinction des syllabes longues et des syllabes brèves. Grâce à cette distinction, il fut possible de faire entre les mots un choix convenable et de les réunir dans le discours de telle manière, que les syllabes brèves correspondissent aux sons brefs de la mélodie et les syllabes longues aux sons longs. Ainsi la parole se trouvait rythmée, comme le chant, par une juste proportion dans les durées successives des syllabes ; là est tout le fondement de la rythmique poétique.

6. Mais remarquons deux choses importantes :

En musique, il n'y a qu'un seul temps bref, le temps premier ; les autres sont longs, mais non pas tous d'une égale longueur, car ils peuvent valoir depuis deux temps jusqu'à la durée d'un pied entier et même de plusieurs, comme il arrive parfois dans la musique moderne. Il en était de même en poésie, où l'on distinguait deux sortes

de syllabes, les longues et les brèves ; les syllabes brèves valaient un temps, les syllabes longues en valaient deux ou un plus grand nombre, suivant que le rythme l'exigeait. Le plus ordinaire cependant était, que les syllabes longues de la poésie correspondissent à deux temps rythmiques, assez souvent à trois, plus rarement à quatre. Les grammairiens de l'époque classique ont fait de l'axiome : la syllabe brève vaut un temps, la longue deux temps, un principe absolu et impossible, parce qu'ils ont trop considéré la poésie et son rythme en dehors de la musique et du rythme musical, auxquels cependant ils sont liés essentiellement.

La poésie, il est vrai, n'a aucun signe qui indique la valeur exacte des syllabes longues, si elle est de deux, de trois ou de quatre temps ; mais ces signes existent en musique dont la poésie a emprunté le rythme, et c'est toujours à ce dernier qu'il faut avoir recours pour préciser le rythme poétique, ainsi que nous le verrons tout à l'heure.

7. Le rythme musical n'est par lui-même soumis à aucune mesure déterminée, il n'a pas de formule tracée d'avance a laquelle il doive se conformer. Les combinaisons rythmiques sont possibles à l'indéfini, si grande est la variété des formes que le rythme peut prendre, à raison de la multiplicité des genres, des espèces et des figures de pieds rythmiques, à raison encore de la diversité non moins grande des arrangements et des mélanges de tout cela dans la composition des stiques, des phrases et des strophes. Nous avons seulement remarqué, que toutes les combinaisons possibles se rapportent à deux genres de rythmes, le rythme métrique et le rythme libre ou prosaïque.

Ce qui est vrai aujourd'hui encore de la musique, l'était également de la poésie à l'époque qui nous occupe. Les poëtes n'avaient non plus, pour composer leurs vers, aucune mesure déterminée, aucun moule ni formule établis d'avance et sur lesquels ils dussent se régler pour assembler les syllabes et les mots. Leur poésie étant associée à la musique — poètes et musiciens ne faisaient qu'un dans ce temps-là — ils composaient leur rythme en même temps qu'ils chantaient leurs inspirations poétiques, et le rythme de la poésie suivait naturellement le rythme du chant. Ainsi chaque poète se faisait à lui-même la forme de ses vers, et cette forme était aussi variée que les artistes eux-mêmes, car ils ne se copiaient guère les uns les autres, aussi variée que les inspirations successives du même poète, qui souvent ne copiait pas même ses propres œuvres. Mais nous pouvons, ce semble, distinguer parmi les poètes-musiciens de cette époque ceux qui composaient, vers et mélodies, sur un rythme métrique, et ceux qui adoptèrent plutôt le rythme libre. Les Homérides, Archiloque, Alcée, Anacréon, Sapho, etc., appartiennent à la premiere catégorie ; Terpande, Stésichore, Simonide et les grands lyriques jusqu'à Pindare, forment la 2e catégorie.

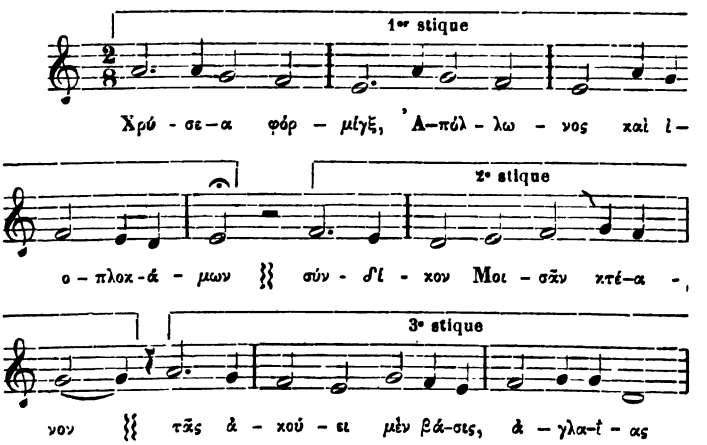
8. On doit aux premiers toutes les formules métriques, qui ont servi plus tard à composer les vers, les seules que l'époque classique ait conservées ; hexamètres, pentamètres, tétramètres datyliques, octonaire, septénaire, sénaires iambique et trochaïque, vers *archilochiens*, *alcmanien*, *asclépiade*, *saphique*, *glyconique*, *phérécratien*, etc... Nous nous en occuperons tout à l'heure, en même temps que de la poésie classique. Les seconds n'ont laissé aucune formule, dont les poètes de l'âge

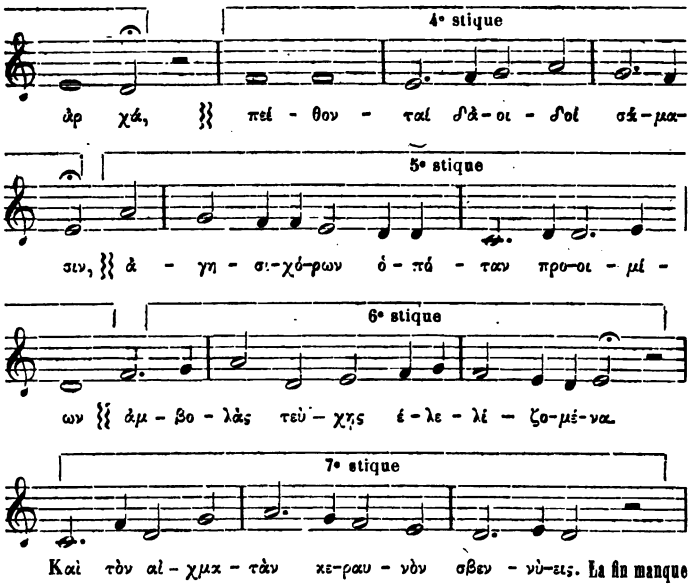
classique se soient servi pour composer des vers semblables aux leurs. C'est que leur genre de poésie tout à fait indépendant des formules et des moules fixes ne relevait que du génie, mais d'un génie à la fois poète et musicien, maître par conséquent du rythme et le pliant à toutes les formes de son inspiration personnelle. Ce génie disparut avec Pindare, les poètes qui vinrent après lui, suivirent des voies toutes différentes, des voies battues, qu'ils ne tracèrent point eux-mêmes et où leur inspiration plus réglée, plus contenue, perdit de sa majesté, de son élévation et de sa grandeur. Un exemple, le seul que nous puissions malheureusement citer, éclaircira bien cette question du rythme poétique chez les grands lyriques anciens.

9. Hiéron, roi de Syracuse, venait de triompher aux jeux de Delphes ; il s'agissait de célébrer cette victoire par les fêtes accoutumées, où la poésie, la musique et la danse avaient la part principale. Le roi triomphateur s'adresse donc à Pindare, le grand poète d'alors, et il lui demande de composer l'ode qui doit chanter son triomphe, comme aujourd'hui on demande à l'orateur en vogue de prononcer l'oraison funèbre d'un mort illustre. Pindare se met à l'œuvre, poésie et musique sont aux ordres du génie qui l'inspire, il compose sa 1re Pythique dont voici le début :

– ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – –
Χρύσεα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τὰς
⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – – – – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά, πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν, ἀγησιχόρων ὁπὸ-
– ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – – ⏑ – –
ταν προοιμίων ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα. Καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
ἀενάου πυρός. Εὕδει δ' ἀνὰ σκάπτῳ Διὸς αἰετός, ὠκεῖαν πτέρυγ' ἀμφοτερωθὲν
⏑ – –
Χαλάξαις.

Telle est la 1re strophe ; elle est suivie de l'antistrophe sur le même rythme, puis de l'épode sur un rythme différent ; strophes, antistrophes et épodes reviennent ensuite dans le même ordre et toujours avec le même rythme que la 1re fois. Mais quel est ce rythme ? Les grammairiens de l'époque classique ont sué sang et eau pour le définir, et ils n'ont inventé que des théories absurdes. Pindare n'a pas été chercher si loin, il ne s'est pas perdu dans les antipastes, les hégémons, les pieds irrationnels, les trochées de dactyles, les dactyles de trochées, et autres monstruosités semblables ; peut-être même en poésie ne connaissait-il ni dactyles, ni iambes, ni trochées, mais seulement des syllabes longues et des syllabes brèves. Quoi qu'il en soit, Pindare était musicien, il chantait ses odes en même temps qu'il les composait et son inspiration poétique se pliait aisément au rythme musical, dont il usait d'ailleurs fort librement. Il a donc chanté sa première Pythique de la manière suivante :





Le rythme choisi est le rythme égal à pieds quaternaires. Il est libre, comme dans toutes les odes de Pindare, c'est-à-dire que les pieds n'ont aucune figure déterminée, qui doive revenir à intervalles réguliers dans chaque stique rythmique, ils peuvent à volonté prendre toutes les figures, suivant que l'inspiration poétique fait jaillir les paroles et range les syllabes longues et les brèves dans un ordre instinctivement proportionnel. Il en résulte que la strophe est composée de neuf ou dix stiques rythmiques, par conséquent de neuf ou dix vers parfaitement rythmés, sans avoir rien qu'on puisse assimiler aux vers métriques. En réalité, cette poésie, n'a ni trochée, ni dactyles, ni spondées, elle n'a que des pieds rythmiques qui sont ici quaternaires du rythme égal, et c'est bien vainement qu'on a voulu y trouver autre chose.

10. Concluons, qu'a cette époque reculée et primitive la poésie et la musique avaient un rythme commun, dont la musique fournissait les éléments principaux, comme étant sous ce rapport supérieure à la poésie. Le moyen pour celle-ci de s'incorporer en quelque sorte le rythme musical, c'était la distinction des syllabes longues et des syllabes brèves, qu'on faisait correspondre exactement aux durées des temps composant le rythme : chaque temps bref recevait une syllabe brève, chaque temps long, quelque fût sa durée, recevait une syllabe longue qui avait alors une durée égale à celle du temps rythmique. Les temps rythmiques et les syllabes marchaient donc toujours du même pas, la poésie et le chant n'avaient ensemble qu'un même rythme et ce rythme était tout à la fois poétique et musical, car les paroles ne contribuent pas moins que la mélodie à le produire.

Dès lors, il pouvait prendre toutes les formes possibles, rien n'obligeant le poète à une forme plutôt qu'à une autre. Il pouvait être métrique, c'est-à-dire réglé, mesuré d'après certaines proportions symétriques bien déterminées ; il pouvait également rester libre et laisser tout son champ à l'inspiration poétique et musicale. Quel qu'il fut cependant, il communiquait toujours à la parole humaine son caractère de mouvement ordonné et régulier ; il faisait donc de cette parole une vraie poésie et non plus seulement de la prose. Telle est la poésie antique, celle de la grande époque, de l'époque créatrice.

ARTICLE II

Epoque classique

11. A dater de Pindare ou environ, la musique et la

poésie firent divorce. La musique instrumentale prenant chaque jour une importance plus grande dans le monde artistique, les musiciens relachèrent peu à peu, puis finalement brisèrent tout à fait les liens qui les avaient unis jusque là aux poètes. Les poètes de leur coté se mirent à réciter leurs vers au lieu de les chanter, la déclamation rythmée remplaça le chant au théâtre, et bientôt les odes elles-mêmes se passèrent de toute mélodie, on se contentait de les lire. Plus rien dès lors n'obligeait le poète à être en même temps un musicien habile, poésie et musique vécurent à part, elles eurent chacune leurs artistes et leurs compositeurs. Ce changement mit fin à la poésie pindarique et amena la poésie classique.

12. Jusque là, nous venons de le voir, la poésie n'avait aucun mètre déterminé, son rythme était celui du chant auquel elle était inséparablement associée. Désormais au contraire, voulant marcher seule et sans l'appui du rythme musical, il lui fallut se créer à elle-même un rythme spécial, car sans rythme il n'y a ni musique, ni poésie. De là une prosodie nouvelle inventée par les grammairiens et destinée à régler les divers genres de poésie, la forme des vers, la composition des strophes, en un mot tout ce qui devait donner à la poésie son existence distincte, une vie indépendante de la musique.

A la vérité, ce fut chose facile aux grammairiens de fixer la métrique des vers, puisqu'ils avaient pour se guider dans ce travail, outre le rythme musical, les formes déjà précises de la poésie homérique et du lyrisme éolien.

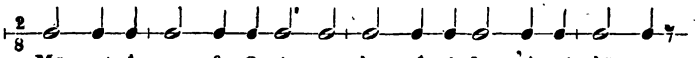
Ils distinguèrent donc, en poésie comme en musique, les premiers éléments du mètre ou du nombre poétique, c'est-à-dire les *temps* simples et composés, représentés dans les mots par les syllabes brèves et longues. Deux ou

plusieurs temps réunis formèrent les *pieds métriques*, dont on fit trois genres : le dactylique, l'iambique et le péonique, qui correspondaient aux trois genres du rythme musical, l'égal, le double et le sesquialtère. Les pieds métriques, assemblés de diverses manières et suivant des règles déterminées, servirent à composer plusieurs espèces de vers, les uns trimètres ou renfermant trois pieds métriques, les autres tétramètres, pentamètres, hexamètres, etc., et diversement composés de pieds dactyliques, iambiques ou péoniques. Trois, quatre, six, huit vers semblables ou dissemblables, réunis les uns aux autres formèrent une strophe dans la poésie lyrique, et l'ode ou l'hymne se trouva naturellement contenir un plus ou moins grand nombre de ces strophes.

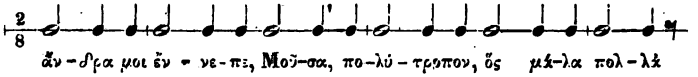
Au reste, les grammairiens n'eurent même pas la peine d'inventer les combinaisons de temps et de pieds métriques, qui devaient servir à la versification des poètes ; ils les trouvèrent toutes faites dans les poètes de l'âge précédent qui avaient employé le rythme métrique plutôt que le rythme libre. Il a suffi aux grammairiens de leur emprunter un certain nombre de formules rythmiques, qu'ils ont analysées par les procédés nouveaux et réduites aux formes du mètre poétique. Ce sont ces formules que les poètes ont copiées, ce sont ces moules métriques dans lesquels ils ont fait entrer tous leurs vers, afin de leur donner la forme poétique. Le rythme en poésie a été fixé, immobilisé depuis lors, aucun rythme nouveau n'a plus été inventé, les poètes en étaient incapables.

13. Veut-on quelques exemples de ce travail des grammairiens ? Prenons les chants d'Homère ; ils sont tous sur un même rythme, qui est le rythme égal. Les stiques sont semblables, formés de trois pieds quaternaires

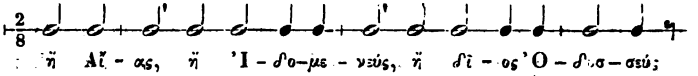
(plutôt que de six binaires) avec anacrouse de la première arsis ; il y a une ou deux césures, toujours placées de manière à partager le stique rythmique en deux ou trois parties diversement proportionnelles. Toutes les thésis et toutes les arsis ont au premier temps composé une syllabe longue ; le second temps peut être à volonté divisé en ses deux temps simples et recevoir ainsi deux syllabes brèves, ou rester composé et correspondre à une syllabe longue, sauf la dernière arsis dont le second temps est toujours divisé, parce qu'il est caractéristique du rythme. Exemples :



Une césure *penthémimère*, c'est-à-dire après le 5e temps composé.



Une césure, que les grammairiens ont appelée *trochaïque* au milieu du 6e temps.

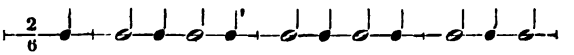


Deux césures, au premier et au second pied, etc...

Ainsi Homère et tous les poètes épiques rythmaient leurs chants ; cette forme rythmique, large et majestueuse, se prêtait bien au récit des grandes actions accomplies par les héros. Les grammairiens l'ayant analysée, ils ont trouvé qu'elle pouvait contenir six de leurs pieds métriques, appelés dactyles et spondées. Les thésis, en effet, et les arsis sont toutes formées de deux temps composés, et l'un de ces temps reçoit toujours une longue, tandis

que l'autre peut à volonté recevoir une longue ou deux brèves. Toutes les thésis et toutes les arsis seront donc ou des spondées (deux syllabes longues) ou des dactyles (une longue et deux brèves), et le vers renfermera six de ces pieds métriques. De là son nom de vers *hexamètre* dans la poésie classique, de là toutes les règles de la prosodie nouvelle, avec leurs exceptions plus ou moins justifiées par les grammairiens, mais fort naturelles quand on considère le rythme et non le mètre.

14. Ainsi encore Archiloque a fait grand usage dans ses vers du rythme suivant :

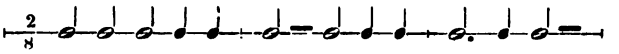


C'est un rythme égal ternaire; le stique rythmique commence par une anacrouse et il contient trois pieds de même figure, avec césure à la fin du 1er pied. Le vers offrait donc une succession régulière de syllabes brèves et de syllabes longues, sauf les licences que se permettaient les poètes, soit de remplacer une longue par deux brèves, soit de placer sur des temps brefs des syllabes longues, etc...

Les grammairiens ont pris la formule normale et régulière de ce vers, en quoi ils avaient raison, et ils l'ont décomposée en pieds métriques. Il leur était facile d'y trouver six iambes (pied métrique composé d'une brève et d'une longue) ; ils ont donc appelé ce vers *iambique sénaire*. Mais parce que la tradition rythmique continuait à n'y admettre que trois thésis et trois arsis, les grammairiens l'on fait scander par *dipodies*, c'est-à-dire que chaque pied rythmique équivaut à deux pieds métriques, d'où vient qu'ils nomment encore ce vers *trimètre iambique*. Au fond cependant, comme le fait bien remarquer

St-Augustin dans son traîté de *Musica*, le rythme de cette sorte de vers est moins iambique que trochaïque. Cela est évident pour la 2me partie du vers après la césure, et l'anacrouse du commencement ne lui enlève point ce caractère. D'aïlleurs, le rythme égal ternaire, qui est celui du trimètre iambique, n'a par lui-même rien de l'iambe, il convient au mètre trochaïque tout autant qu'au mètre iambique ; la seule différence entre les deux manières consiste à faire d'une part le rythme thétique et de l'autre anacrousique, et c'est ce que faisaient les Anciens poètes.

15. Alcée employait une autre sorte de rythme dont voici la formule :



Rien de plus simple et de plus net que ce rythme, qui forme un stique de trois pieds égaux quaternaires, avec césure ou temps vide au milieu du 2e pied et un autre temps vide à la fin. Que n'y ont pas vu les grammairiens?

D'abord une série logaédique, c'est la 2e partie du stique; puis une base dissyllabique, ce sont les deux premiers temps du 1er pied ; enfin un choriambe (trochée et iambe réunis) intercalé entre la base et la série logaédique. Alcée aurait pu rire, qu'on trouvât tant de choses où lui-même en avait mis si peu !

Alcée était musicien autant que poète ; il a écrit tout d'abord sa formule rythmique, celle que je viens de donner, et cela n'était pas fort difficile à un musicien quelque peu artiste. Sur cette formule il a pu composer ses vers, syllabes pour temps, syllabes longues pour les temps composés, syllabes brèves pour les temps simples. Ce sont donc des vers de douze syllabes, partagés en

deux hémistiques de six syllabes chacun, exactement comme notre alexandrin. Seulement, avec le nombre des syllabes il fallait encore leur quantité : trois syllabes longues, deux brèves et une longue, dans le premier hémistique ; une longue, deux brèves, une longue, une brève et une longue, dans le second hémistique. De cette manière, la poésie prenait le rythme de la formule. Les vers faits, la strophe composée, Alcée pouvait la chanter en donnant à la mélodie le même rythme qu'à la poésie, et son ode était parfaite, sans qu'il eût songé même ni aux séries logaédiques, ni aux bases, ni aux choriambes, dont il ne savait rien sans doute. Aujourd'hui encore, rien n'empêcherait un musicien-poète, grec ou latin, de composer des vers de cette même façon et, en dépit de tous les grammairiens, pour n'observer point leurs formules stéréotypées, ils n'en seraient pas moins bons, ni moins poétiques, dès lors qu'ils seraient conformes aux lois rythmiques.

On pourrait faire une étude semblable sur toutes les espèces de vers ou de mètres usités dans la poésie classique ; les formules en sont empruntées aux poètes anciens et toutes sont des formules rythmiques inventées par eux pour composer leurs vers, c'est-à-dire pour disposer les mots de telle sorte que les syllabes longues et les syllabes brèves s'y trouvassent dans un ordre parfaitement rythmique et que la parole devînt poésie, Mais les exemples précédents suffisent à notre but ; d'ailleurs, ce qui suit fournira les éléments de cette étude, que chacun fera sans peine.

16. Nous connaissons l'origine des formules métriques avec lesquelles les grammairiens ont composé la prosodie grecque et latine ; nous savons également ce qu'étaient

ces formules à l'origine et comment elles ne font que traduire en langue grammairienne les formes rythmiques qui ont servi aux premiers poètes pour y adapter leurs vers. Il ne nous sera point difficile, par conséquent, de retrouver dans la formule métrique actuelle la forme rythmique ancienne et de restituer ainsi à la poésie son rythme véritable, celui qui était commun autrefois aux vers et à la mélodie, à la parole et au chant. Nous n'avons qu'à prendre la formule normale de chaque espèce de vers, sans tenir compte des licences poétiques, qui ne changent point le rythme, et à faire correspondre aux syllabes brèves des temps simples, aux syllabes longues des temps composés, faisant ainsi toujours concorder pour le nombre et pour la durée les temps du rythme avec les syllabes des vers.

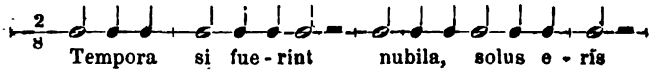
La concordance est facile à établir en ce qui concerne *les mètres simples*, c'est-à-dire ne renfermant que des pieds homogènes, dactyliques, iambiques ou trochaïques, et ioniques ; car nous ne nous occupons que de ces trois genres, qui répondent au rythme égal et au rythme double. Elle l'est moins, lorsqu'il s'agit des *mètres composés*, dans lesquels, au dire des grammairiens, les pieds dactyliques et les pieds trochaïques se mêlent pour former le rythme du vers. Nous verrons cependant, que ces difficultés disparaissent, si l'on se reporte à la formule rythmique plutôt qu'à la formule métrique, souvent compliquée à tort par les grammairiens.

Je me contenterai ici de reproduire les principales formules seulement, celles qui ont servi aux poètes chrétiens pour composer les hymnes, dont l'Eglise latine fait usage dans ses cérémonies sacrées. Les autres seront aisément déduites de celles-là et recomposées par les mêmes procédés.

I. Mètres simples.

17. Le premier et le plus simple est l'hexamètre dont on a vu la formule ci-dessus. Vient ensuite le pentamètre, dont la constitution est semblable à la précédente, puisqu'elle ne fait que répéter deux fois le premier hémistique de l'hexamètre coupé par la césure penthémimère.

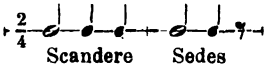
En voici la formule :



Le rythme égal binaire aurait ici l'inconvénient de rendre absolument semblables les deux parties du stique, ce que les Anciens évitaient d'ordinaire.

L'hexamètre et le pentamètre réunis, forment le *distique*.

Il existe encore dans ce même genre des vers tétramètres, des trimètres et des dimètres. Le dimètre catalectique porte le nom de mètre *adonique*.

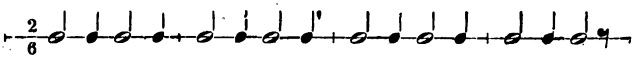


Il sert de clausule à la strophe saphique dont nous parlerons bientôt. Tous ces vers ont une formule rythmique très facile à établir, je n'insiste pas.

18. Parmi les mètres iambiques, nous trouvons d'abord l'iambique sénaire, dont il est question plus haut. Sa formule est également claire. Outre le trimètre iambique, on trouve aussi des dimètres qui ne diffèrent du précédent que par le nombre des pieds et l'absence de césure :

C'est le mètre le plus employé dans l'hymnaire liturgique.

Les mètres trochaïques appartiennent à la même formule rythmique, nous l'avons dit. On distingue principalement le septénaire ou tétramètre trochaïque catalectique, qui nous vient d'Archiloque. Il comprend sept trochées et demi, le vers ayant deux parties séparées par une césure qui suit toujours le quatrième pied trochaïque. Au point de vue du rythme, le vers étant scandé par dipodies, il ne peut renfermer que quatre pieds du rythme égal ternaire, avec césure entre le deuxième et le troisième pied :



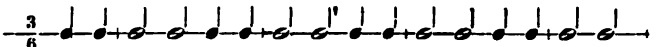
Pange, lingua, glori - o - si lauream cer-ta-minis

Les deux parties de ce rythme détachées l'une de l'autre ont servi à former des dimètres trochaïques acatalectiques ou plus ou moins catalectiques. Il suffisait pour cela de leur retrancher un ou plusieurs temps à la fin.

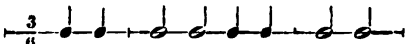
19. Les deux sortes de mètres que nous venons d'analyser, appartiennent au rythme égal, soit binaire ou quaternaire comme les mètres dactyliques, soit ternaire comme les mètres iambiques et trochaïques. Le rythme double est représenté en poésie par le mètre ionique, qui est majeur ou mineur, suivant que le pied métrique commence par la thésis ou par l'arsis. D'après la composition de ses pieds, il est évident que ce mètre répond à un rythme double binaire, l'arsis et la thésis étant chacune formée de temps composés.

C'est Alcée qui a introduit ce rythme en poésie. Horace chez les Latins en a fait usage dans une de ses odes. On le trouve sous la forme de dimètres et de tétramètres avec des césures diverses :

TÉTRAMÈTRE



DIMÈTRE



II. MÈTRES COMPOSÉS.

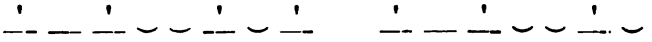
20. On a composé les mètres de deux manières :

1°) En mélangeant dans les vers les pieds dactyliques et les pieds trochaïques ; ce mélange forme les vers *logaédiques*.

2°) En composant le vers de deux parties différentes, l'une dactylique, l'autre iambique ou trochaïque: ce sont les vers asynartètes.

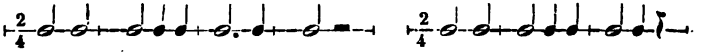
Les principaux mètres logaédiques sont d'abord le *glyconique* et le *phérécratien*, employés tous les deux par Sapho et Anacréon ; le second n'est qu'une légère modification du premier. Voici leurs formules métriques.

Glyconique Phérécratien



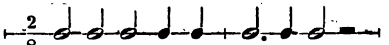
C'est-à-dire : un spondée, un dactyle, un trochée, dans chacun des deux mètres ; le glyconique ajoute une longue ou un demi pied pour finir.

On voit sans peine quelle doit être la formule rythmique de ces deux mètres :



Mais le rythme du glyconique, au lieu d'être formé de

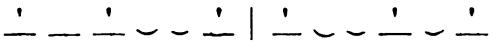
pieds égaux binaires, comme le phérécratien, le serait mieux de pieds quaternaires.



On reconnaît ici la parenté du glyconique avec l'asclépiade mineur, dont il a été question déjà ci-dessus (n° 15). De fait, le glyconique sert de clausule à la strophe asclépiade.

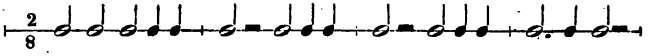
21. Viennent ensuite les vers *asclépiades*, l'un mineur et l'autre majeur ; tous deux ont Alcée pour auteur. Ils ne diffèrent l'un de l'autre que par le nombre des pieds, le mineur n'ayant qu'une césure et le majeur deux :

Asclépiade mineur



Asclépiade majeur

Les formules rythmiques n'offrent pas plus de difficulté que celles du glyconique et du phérécratien, puisqu'elles appartiennent au même système rythmique. J'ai donné déjà celle de l'asclépiade mineur, voici la seconde :



La comparaison des quatre formules précédentes montre bien comment les poètes savaient autrefois s'approprier une forme de rythme musical, en la variant de diverses manières, pour lui donner ou plus d'ampleur et de majesté, ou plus de légèreté et de grâce, et l'adapter ainsi au caractère de leur poésie.

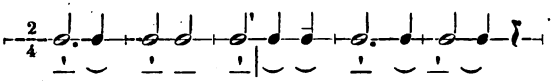
22. Parmi les mètres logaédiques, on trouve encore les

vers *saphiques* et les *alcaïques*. Leurs noms indiquent leur provenance. Au point de vue du rythme, ce sont les seuls vraiment composés ; les quatre, que nous venons d'examiner, n'en ont que l'apparence, leur rythme est nettement égal binaire ou quaternaire, sans mélange de ternaire. Le trochée qui termine le mètre ou le vers, n'est pas un trochée rythmique : il renferme quatre temps, dont trois pour la syllabe longue et un pour la brève.

Il n'en est pas de même du vers *saphique*, où les temps ternaires s'allient aux temps binaires et forment un mélange de rythmes différents. Sa formule métrique est la suivante :

C'est-à-dire un trochée, un spondée, un dactyle et deux trochées.

Le rythme de ces vers était-il binaire ou ternaire ? ou bien un mélange de binaire et de ternaire ? Toute la question est là ; car il n'y pas de doute, que ce devait être un rythme égal, la controverse ne peut porter que sur la nature binaire ou ternaire du rythme. A prendre le mètre isolément, séparé de son texte poétique, il peut être sans difficulté réduit à un rythme purement binaire, de la même manière que le glyconiqueet l'asclépiade. La formule en serait alors :



c'est-à-dire un stique de cinq pieds ou pentamètre dactylique, avec césure au milieu du troisième pied. Quand le spondée du deuxième pied est remplacé par un trochée, les deux premiers pieds rythmiques sont semblables.

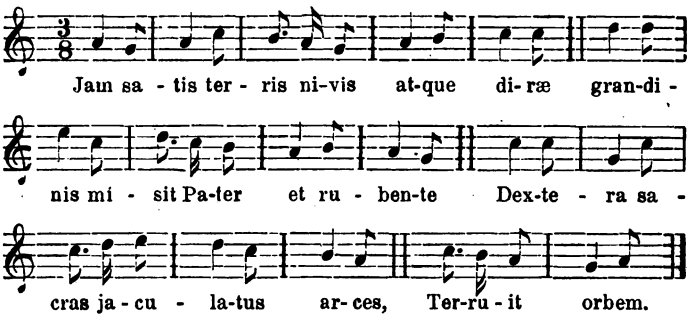
On peut de même, au moyen du dactyle cyclique[1], faire

1. On appelle en grammaire *dactyle cyclique* un dactyle dont les deux parties réunies, la longue et les deux brèves, valent ensemble trois temps, c'est-à-dire l'équivalent d'un trochée. Cette équivalence peut être établie de deux manières ;

1re manière : , la longue vaut deux temps et les deux brèves ou plutôt demi-brèves, un temps ;

2e manière : , la longue vaut un temps et demi, la 1re brève un demi temps et la 2e un temps.

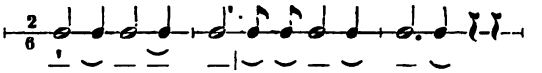
M. Gewært, dans son *Histoire de la musique chez les Grecs* (tome II. p. 100), traduit ainsi le rythme de la strophe saphique.



C'est un rythme double, dans lequel le dactyle cyclique emprunte la 2e manière. Les trochées ne sont donc pas scandés par dipodies, comme il semble que le faisaient toujours les Anciens dans le rythme iambique et trochaïque. Toutefois M. Gewært fait remarquer, lui aussi, qu'anciennement déjà on donnait aux vers saphiques un rythme dactylique et non pas trochaïque. Nous en avons une preuve péremptoire dans le traité *de metrorum generibus* du V. Bède. Au livre I. *de Re metrica*, voici comment il définit le mètre saphique :

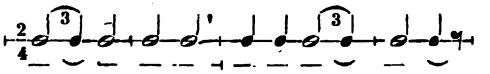
« *De metro Sapphico.* Metrum dactylicum Sapphicum pentametrum constat ex trochœo, spondœo, dactylo, duobis trochœis. Cui metro post tres versus additur semis Heroïci versus. » Pour le V. Bède donc le rythme du vers saphique est, non pas trochaïque, mais dactylique, et l'adonique qui termine la strophe est un demi vers héroïque ou alexandrin. C'est ainsi qu'on chantait les strophes saphiques durant tout le moyen-âge. En cela ne suivait-on pas les traditions anciennes ?

le rythme purement ternaire, comme le montre la formule suivante :



trimètre trochaïque, ou stique rythmique de trois pieds égaux ternaires, avec césure sur la thésis du deuxième pied.

Enfin, si l'on admet, ce qui ne peut faire aucun doute, la possibilité de diviser les temps composés du rythme égal tantôt en deux temps simples et tantôt en trois temps également simples [1], on aura pour ce même vers saphique un rythme mélangé, tout à la fois binaire et ternaire, suivant la composition des temps.

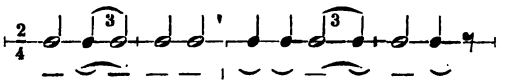


tétramètre logaédique ou stique rythmique de quatre pieds égaux binaires avec triolets, césure au milieu du vers après le deuxième pied.

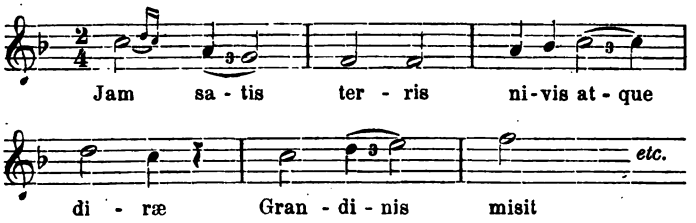
Toutes ces formules rythmiques sont possibles assurément, et chacune a son caractère distinct : mais il est évident aussi qu'elles ne sauraient convenir également au même texte poétique. Le poète qui voudrait s'en servir, devrait adapter ses vers à chacune d'une manière différente, afin que paroles et musique fussent d'accord avec le rythme. C'est pourquoi, sans vouloir discuter laquelle de ces trois formules rythmiques répond aux vers de Sapho ou d'Horace, je dis que dans la poésie liturgique de l'Eglise, ni l'une ni l'autre ne paraissent bien convenir, mais

1. Nous appelons cette division *triolet* dans la musique moderne, où elle est assez fréquente.

plutôt une quatrième formule, qui modifie un peu la troisième en changeant de place le triolet du premier pied. Voici cette formule :



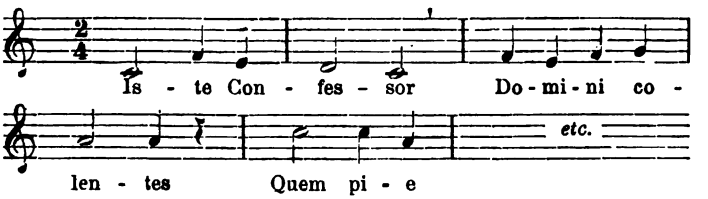
Les métriciens seraient peut-être embarrassés de définir la composition de ce rythme, par suite de la transformation du premier pied en iambe précédé d'une longue, ce qui change complètement le système du vers et la distribution des pieds métriques. La formule du rythme n'en est pas moins bonne, malgré sa complexité, elle est même dans la mélodie d'une exécution facile.



C'est la seule, d'ailleurs, qui soit d'accord avec la construction du vers saphique dans l'hymnographie latine, construction qui semble demander que la seconde syllabe brève soit unie à la troisième en un même temps, plutôt qu'avec la première ; d'accord également avec la poésie tonique du moyen âge, qui a imité ce vers au moyen du nombre des syllabes, de leur accentuation et de la césure, et qui toujours unit ensemble la deuxième et la troisième syllabes, en leur donnant la valeur de deux brèves. Je citerai comme exemple la *Complainte sur la mort de Charlemagne*, que de Coussemaker a transcrite dans son livre sur *l'Harmonie au moyen âge* (page 86 et sqq).

A solis ortu | usque ad occidua
Littora maris | planctus pulsat pectora ;
Ultra marina | Agmina tristitia
Tetigit ingens | cum mœrore nimia.
Heu, me dolens plango !

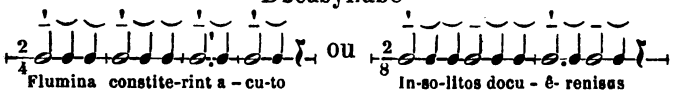
Ajoutons enfin, que cette formule est aussi la seule qui explique le rythme traditionnel et demeuré populaire des hymnes saphiques, l'*Iste Confessor* par exemple, rythme dans lequel la division ternaire des temps composés a disparu et fait place à une division simplement binaire ou dactylique. Le peuple chante en effet sur le rythme suivant :



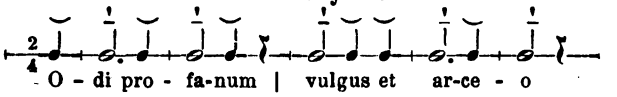
Il semble donc assez bien établi, que la 4me formule rythmique est celle qui répond le mieux à la composition du vers saphique, tel du moins que les poètes latins nous l'ont transmis.

23. Le vers alcaïque a deux formes. Il est *décasyllabe* ou bien *hendécasyllabe* :

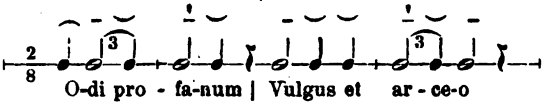
Décasyllabe



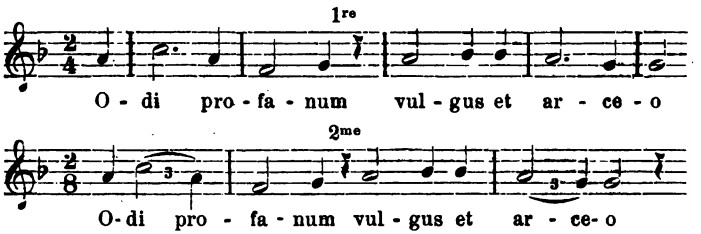
Hendécasyllabe



ou



Les deux formules rythmiques peuvent être employées, mais leur caractère est bien différent. La première n'a rien du logaédique; c'est un rythme égal binaire, sans mélange de ternaire, et le stique est pentamètre. La seconde est proprement logaédique, le rythme égal quaternaire ayant deux de ses temps ternaires et les autres double binaires seulement; le stique est dimètre. La différence des deux formules serait sensible dans la mélodie.



Poète et musicien peuvent choisir celle qui convient le mieux à leur idée.

III. Vers Asynartètes

24. On appelle vers *asynartètes* (ἀσυνάρτητα — qui ne tiennent pas ensemble) des vers composés de deux parties dissemblables pour le rythme, la première étant du rythme égal binaire et la seconde du rythme égal ternaire, ou inversement. C'est Archiloque qui a imaginé cette composition stichique et en a fait le premier usage.

Les asynartètes sont de trois sortes : l'*Archilochien majeur*, le vers *élégiambique* et l'*iambélégiaque*.

Leurs formules métriques sont les suivantes :

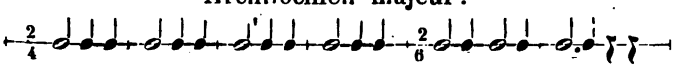
Archilochien majeur : ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ | ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑ ⏑ | ⏑̄ ⏑ ⏑̄ ⏑ ⏑̄ ⏑

Elégiambique : ⏑̄ ⏑ ⏑ ⏑̄ ⏑ ⏑ ⏑̄ | ⏑̄ ⏑̄ ⏑ ⏑̄ ⏑ ⏑̄ ⏑ ⏑̄

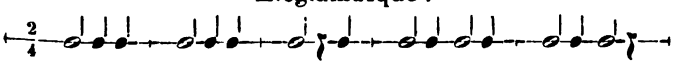
Iambélégiaque : ⏑̄ ⏑̄ ⏑ ⏑̄ ⏑ ⏑̄ ⏑ ⏑̄ | ⏑̄ ⏑ ⏑ ⏑̄ ⏑ ⏑ ⏑̄

On ne peut guère douter que le rythme de ces vers ne fût alternativement égal binaire dans une partie et égal ternaire dans l'autre. Le passage de l'un de ces rythmes à l'autre n'offre pas de difficulté à un chanteur bien formé. Nous pouvons donc leur donner comme formules rythmiques :

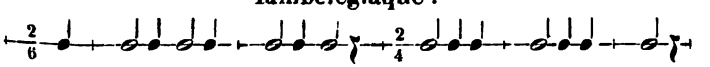
Archilochien majeur :



Elégiambique :



Iambélégiaque :



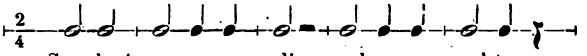
Au reste, les vers de cette espèce sont fort peu en usage, surtout dans la musique grégorienne, qui, nous le verrons plus loin, ne renferme qu'une seule hymne, où le poète ait fait un semblable mélange de rythmes binaire et ternaire.

IV. Strophes lyriques.

25. Il y a, dans la poésie lyrique, deux sortes de strophes : les strophes *monostiques*, dans la composition desquelles n'entre qu'une seule espèce de vers, et les strophes *mêlées*, où l'on trouve réunis des vers de plusieurs espèces.

Les principales strophes monostiques sont :

1°) Les *strophes dactyliques*, composées généralement de quatre vers, soit hexamètres, soit tétramètres, soit encore trimètres catalectiques, avec adjonction d'un adonique. On trouve des exemples de cette dernière strophe parmi les œuvres de St-Ambroise (Patrol. lat. tom. 17, page 1175).

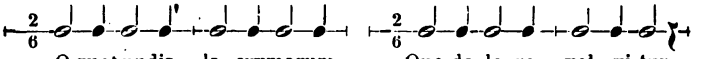


Squalent ar - va so - li pul-ve-re mul-to,
Pal-let siccus a - ger, ter-ra fa - tis - cit :
Nullus ru - ris ho - nos, nul-la ve - nus-tas,
Quando nul- la vi - ret gra-ti - a flo-rum.

2°) Les *strophes iambiques*, trimètres ou dimètres. Les trimètres comptent trois, quatre ou cinq vers semblables ; les dimètres en ont ordinairement quatre, quelquefois six, on en trouvera de nombreux exemples dans l'hymnaire.

3°) Les *strophes trochaïques*, formées de trois septénaires trochaïques, ou encore d'une division du septénaire en deux mètres, l'un dimètre acatalectique, avec césure au milieu, et l'autre dimètre catalectique sans césure.

Dimètre acatalectique Dimètre catalectique



O quot undis la- crymarum Quo-do-lo- re vol - vi-tur

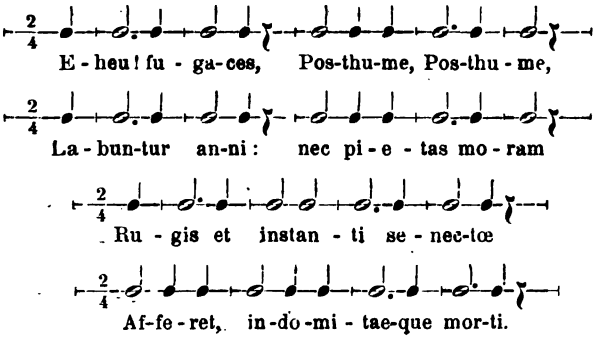
La strophe renferme alors six vers, alternativement dimètres acatalectiques et dimètres catalectiques. Toutes ces strophes ne présentent aucune difficulté de rythme, il est inutile de nous y arrêter davantage.

26. Les strophes mêlées ont été plus fréquemment employées par les poëtes que les strophes monostiques. Leur composition est très variée, mais quelles que soient les combinaisons auxquelles on ait eu recours, les for-

mules rythmiques ne changent point, elles sont pour chaque espèce de vers ce que nous les avons vues plus haut.

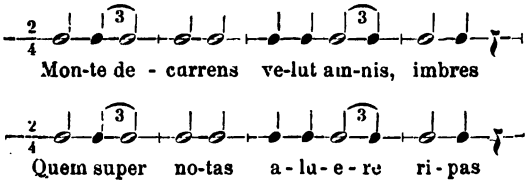
Les principales et les plus usitées peuvent être ramenées à quatre genres : 1er, strophes *alcaïques* ; 2e, strophes *saphiques* ; 3e, strophes *asclépiades ;* 4e, strophes *archilochiennes.*

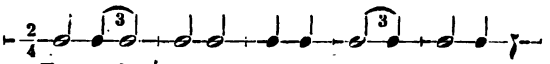
1° Strophes alcaïques. — Horace les compose de deux vers alcaïques hendécasyllabes, d'un alcaïque de neuf syllabes et de l'alcaïque de dix syllabes :

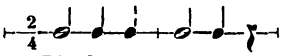


On trouve également des strophes alcaïques monostiques, formées de quatre vers de onze syllabes ; mais il n'y a guère que les poètes du moyen-âge à en faire usage.

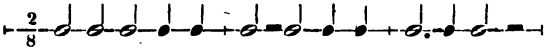
2° Strophes saphiques. — Elles renferment d'ordinaire trois vers saphiques et un adonique.

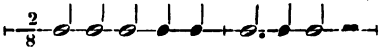






3e Strophes asclépiades. — On les trouve d'abord monostiques dans Horace et formées de quatre vers asclépiades mineurs. Elles sont ensuite composées de trois asclépiades et du glyconique; ou bien de deux vers asclépiades mineurs, du phérécratien et du glyconique; ou encore de quatre vers alternativement asclépiades mineurs et glyconiques. Les trois sortes de vers ainsi mélangés étant du même rythme, la strophe est très régulière dans sa composition.

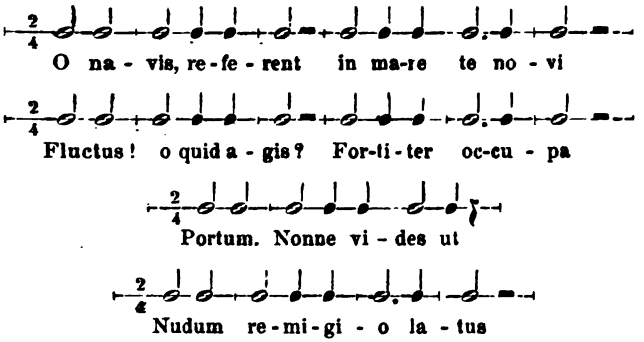




On voit que les deux formules rythmiques, celle du glyconique et celle de l'asclépiade mineur, s'enchaînent très bien et peuvent alterner sans difficulté, comme l'a fait Horace dans quelques-unes de ses strophes.

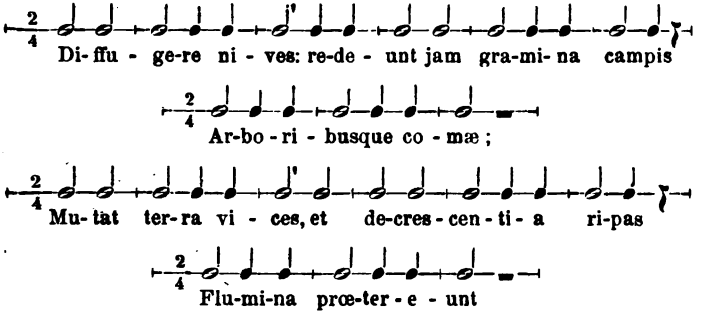
L'accord de l'asclépiade, du phérécratien et du glyconique se fait mieux dans le rythme égal binaire que dans

le quaternaire, à cause de la composition du dernier pied, dans le phérécratien.

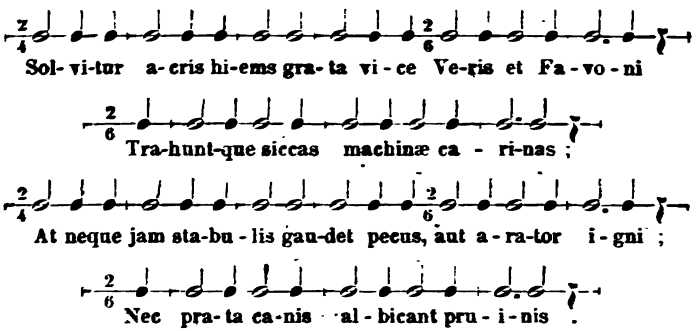


Les accents métriques sont seulement plus nombreux ici que dans le rythme quaternaire.

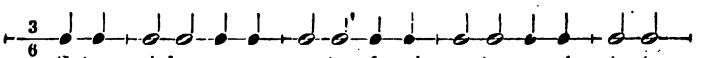
4° Strophes archilochiennes. — On appelle de ce nom deux sortes de strophes bien différentes. La 1re sorte ne se compose que d'hexamètres dactyliques et de trimètres ou tétramètres catalectiques du même rythme.

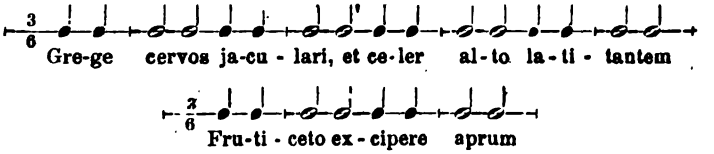


La 2e espèce de strophes archilochiennes renferme quatre vers, alternativement archilochien majeur et trimètre iambique catalectique.



27. Chose digne de remarque ! le rythme double n'est représenté dans la poésie lyrique que par une seule espèce de strophes ; les strophes *ioniques*, et encore sont-elles assez rares. Horace. par exemple, dans ses Odes n'a fait usage qu'une seule fois (lib. III. ode XII.) de l'ionique *a minori*. Les métriciens ne sont même pas d'accord sur la manière dont il a composé les strophes de cette Ode : les uns n'y voient pas de strophes distinctes, mais seulement dix vers ioniques tétramètres : d'autres décomposent ces dix vers en quatre strophes formées chacune de de deux dimètres et de deux trimètres ; d'autres enfin partagent les 40 pieds rythmiques en 4 décamètres. Il semble plus rationnel de diviser l'ode entière en quatre strophes, chaque strophe comprenant deux tétramètres et un dimètre. Les césures des tétramètres se trouvent alors placées au deuxième pied et les deux hémistiques sont égaux ; le second vers de la 1re et de la 3e strophe fait exception, il contient deux césures, au premier pied et au troisième. Voici la dernière de ces strophes ; et sa formule rythmique.





Il est surprenant, en vérité, que la rythmique ancienne ait fait si peu usage du rythme double, qui aurait pu, ce semble, se prêter si bien à la poésie lyrique. Le rythme ionique, qui est un rythme double binaire, n'emploie qu'une seule figure de ce rythme ; or, cette figure constamment répétée à tous les pieds donne nécessairement à la mélodie comme aux vers, par son uniformité, le caractère d'un rythme, au sens des Anciens, plutôt que d'un mètre. Aussi voyons-nous que, dans l'Ode d'Horace, les dix tétramètres peuvent être mis bout à bout sans aucune discontinuité et former ainsi un rythme continu. On peut aussi les partager de plusieurs manières différentes, en décamètres, en octamètres, en hexamètres, en tétramètres, en dimètres, etc., en strophes de deux, de trois, de quatre vers, etc... Le vers ionique est donc, de tous les vers classiques, le moins défini, le moins caractérisé, celui qui remplit le moins les conditions d'un vers, suivant la théorie des métriciens de l'antiquité. C'est pourquoi, sans doute, il est aussi le moins employé par les poètes.

Que de richesses rythmiques pour la poésie, comme pour la musique, on trouverait cependant dans le rythme double, avec toutes ses variétés ; pieds unaires, binaires, ternaires et quaternaires, et dans chaque espèce tant de figures différentes, qui donneraient au rythme un caractère spécial et varié presque à l'infini. Les poètes primitifs, les créateurs de la poésie grecque, n'avaient pu, cela

[illegible]

[illegible]

[illegible]

DEUXIÈME PARTIE

LIVRE I

DU RYTHME

DANS LA MUSIQUE GRÉGORIENNE

EN GÉNÉRAL

On a fait, depuis un demi-siècle et particulièrement depuis quelques années, de grands progrès vers une restauration complète de la musique grégorienne. Les derniers travaux des Pères Bénédictins de Solesmes contribueront à hâter encore l'heure de cette reconstitution pleine et entière. Bientôt, espérons-le, il nous sera donné d'entendre les mélodies de saint Grégoire retentir de nouveau dans nos temples, non plus mutilées, défigurées par les barbares inventions de la fin du moyen âge, mais rendues à leur simplicité et à leur beauté primitives, redevenues vraiment artistiques, pleinement musicales.

Dès maintenant nous pouvons dire que la reconstitution de ces mélodies dans leur intégrité matérielle est, sinon accomplie, du moins assurée pour un avenir prochain. Mais retrouver, même intégralement, la matière des mélodies sacrées, n'est pas tout. Une question reste à résoudre, et non la moins importante : le chant grégorien a-t-il un rythme ? et ce rythme, quel est-il ? Question difficile, à laquelle on a vainement essayé de répondre jusqu'ici : aucune des théories rythmiques, qu'on a cherché à établir, non pas même la dernière, soutenue avec tant d'éclat par Dom Pothier, n'a pu satisfaire complètement les musiciens. Le problème reste donc à éclaircir : d'aucuns même en désespèrent et le déclarent insoluble.

Faut-il les croire ? Admettrons-nous que les éléments nous manquent tout à fait pour une solution tant cherchée et jamais trouvée ? Pareil aveu d'impuissance me paraît prématuré ; il semble, au contraire, que, si on n'a pu jusqu'ici toucher le but, ce n'est pas que le chemin pour l'atteindre fasse défaut, c'est plutôt qu'on s'est trompé et qu'on a fait fausse route. N'y a-t-il pas un autre chemin, et celui-là ne serait-il pas le bon ? Essayons encore ; un essai de plus nous coûtera peu, le but en vaut la peine. A en juger, d'ailleurs, par les résultats obtenus, l'art et la science musicale se trouveront bien de marcher dans cette voie ; ce qui reste de chemin à parcourir sera peut-être aisément franchi, grâce au fil conducteur qu'on aura pu ressaisir.

CHAPITRE I

Existence d'un rythme.

On demande tout d'abord : le chant grégorien a-t-il un rythme véritable ? Ici la réponse est facile et elle n'est pas douteuse: le rythme fait partie essentielle de la musique, il doit exister dans la musique grégorienne, comme dans toute autre musique. De fait, les témoignages sur ce point sont catégoriques et admis par tout le monde. Je ne m'arrêterai donc pas à le démontrer; je veux seulement, pour l'usage que nous en devrons faire bientôt, transcrire ici deux de ces témoignages tirés des auteurs les plus anciens et les plus autorisés parmi ceux qui ont écrit sur le chant grégorien.

Le premier est d'Hucbald de Saint-Amand [1], le plus ancien des théoriciens plain-chantistes dont nous ayons les ouvrages. On l'a cité souvent déjà ; mais il n'importe, il faut le citer encore et on finira par le bien comprendre [2]. Voici comment il s'exprime dans la partie du *Manuel*

1. Ou, du moins, de l'auteur qui a écrit vers ce temps-là (IXe siècle) le *Manuel musical* (Musica Enchiriadis) et les *Scholia Enchiriadis*, édités par Gerbert, Script. eccl., etc. — Quel qu'il soit, Hucbald ou un autre, c'était certainement un maître, faisant autorité, car Guy d'Arezzo, qui est venu après lui, le cite et reproduit sa doctrine, en l'abrégeant parfois, en la complétant sur certains points. (Comparer en particulier le ch. XIX du *Manuel* avec le ch. XV du *Micrologue.*) Hucbald et Guy d'Arrezzo ont été ensuite la source commune où ont puisé presque tous les musicographes des siècles postérieurs. A défaut d'un nom plus certain, je continuerai donc à dire Hucbald de Saint-Amand en citant l'auteur du *Manuel musical.*

2. « Les mêmes textes ont été allégués si souvent et dans des sens

intitulée *Scholia Enchiriadis ;* c'est un dialogue entre le maître et son disciple :

D. Video plura, quæ cantorem observare oporteat. Quæ si non noverit, peritus esse non poterit. Sed tuum est hoc certius exponere.

M. Alia sunt quæ sibi sonorum proprietas postulat, alia quæ numerositatis poscit ratio ; alia, quibus extrinsecus occurrentibus disciplina canendi sese apte conformat.

D. Quid est numerose canere ?

M. Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti quæ syllabæ breves, quæ sunt longæ, attenditur, ita qui soni producti,

D. Je vois plusieurs choses, qu'un chanteur doit observer. S'il les ignore, il ne deviendra jamais habile. Mais c'est à vous de me les exposer

M. Les unes regardent la disposition des sons ; d'autres le nombre musical ; d'autres enfin, certaines exigences extrinsèques auxquelles le chant doit se conformer...

D. Qu'est-ce que chanter avec nombre ?

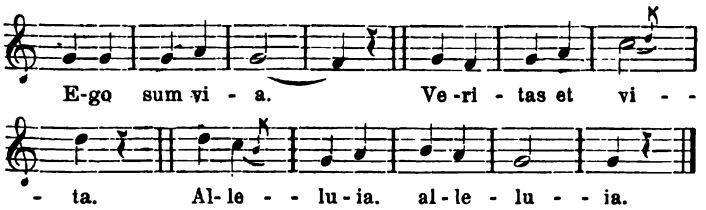
M. C'est prendre garde à bien observer dans les sons leurs différentes durées, longues ou brèves. De même qu'en poésie on distingue des syllabes brèves et des syllabes longues,

tellement contradictoires, que le public, égaré, ne sachant plus à qui entendre, ne croit plus personne. Pour lui, toutes ces citations sont usées, vieillies, tombées en défaveur. » (*Paléographie musicale*, par les RR. PP. Bénéd. de Solesme. 1er vol. Introd. génér., p. 23.) Pourtant les textes ont leur valeur, surtout quand ils sont d'écrivains *omni exceptione majores*, et c'est une nécessité que tout système, prétendant expliquer la vraie nature du chant grégorien, ne sòit pas en contradiction avec eux. Un esprit systématique, il est vrai, absorbé dans ses idées préconçues, voit souvent dans les auteurs ce qu'il désire y trouver, ou bien au contraire, n'y aperçoit point ce qu'il ne voudrait pas y voir. Mais la preuve que le public des connaisseurs ne se laisse pas facilement égarer par ces interprétations fantaisistes, n'est-elle pas dans le peu de crédit qu'il leur accorde ? Une interprétation vraie, complète, appuyée sur des faits, ne manquerait pas de le satisfaire, même après tant de déceptions renouvelées. En définitive, c'est lui qui est juge.

quique correpti esse debeant ; ut ea quæ diu ad ea quæ non diu, legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur.

Age, canamus exercitii usu ; plaudam pedes ego in præcinendo, tu sequendo imitabere[1] :

de même en musique il faut observer quels sons doivent être prolongés et lesquels, au contraire, abrégés. Il doit toujours y avoir entre les uns et les autres une juste proportion, en sorte que la mélodie puisse être battue comme on fait des pieds métriques. Prenons un exemple ; je frapperai, moi, les pieds rythmiques en chantant, vous me suivrez et chanterez avec moi :



Solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ brevesunt.

Il y a ici trois membres de phrase musicale ; dans chaque membre les dernières notes seules sont longues, toutes les autres sont brèves.

Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel

Chanter avec nombre, c'est donc mesurer le mouvement de la voix au moyen des sons brefs et des sons longs, sans prolon-

1. Franchement, était-ce la peine de chercher querelle au P. Lambillotte, parce qu'il avait lu dans ce passage d'Hucbald *plaudam ego pedæ*, au lieu de *plaudam pedes ego ?* Il y a une différence, je le reconnais, mais elle n'est pas en faveur de Dom Pothier, nous le verrons tout à l'heure. Dans tous les cas, si Hucbald ne dit pas ici qu'il faut battre la mesure avec le pied, il le dit ailleurs et il y insiste avec force (v. *Commemoratio brevis de tonis*, etc., cité plus loin). Le P. Lambillotte était donc bien excusable d'avoir interprété un passage d'Hucbald, peu clair pour lui, par un autre qui l'est parfaitement.

contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea mora finiri, qua cœpit.

Verum, si aliquotiens causa variationis mutare moram velis, id est, circa initium aut finem protentiorem vel incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, id est, ut productam moram in duplo correptiore, seu correptam immutes duplo longiore...

Hæc igitur numerositatis ratio doctam semper cantionem decet, et hac maxima sui dignitate ornatur, sive tractim, sive cursim canatur, sive ab uno seu a pluribus. Fit quoque, ut dum numerose canendo alius alio nec plus nec minus contrahit aut protrahit, quasi ex uno ore vox multitudinis audiatur. »

ger les uns, sans abréger les autres plus qu'il ne faut, mais en réglant la voix sur la mesure du rythme, afin qu'un même mouvement conduise la mélodie depuis le commencement jusqu'à la fin.

Quelquefois, cependant, pour introduire une certaine variété dans le chant, on peut changer le mouvement, le rendre plus rapide, par exemple, ou plus lent, soit au commencement, soit à la fin ; mais il faut avoir soin, dans ce cas, de le doubler, c'est-à-dire de le rendre deux fois plus rapide, s'il est lent, ou deux fois plus lent, si c'est un mouvement vif...

Toute mélodie bien faite doit posséder ce nombre. C'est ce qui fait principalement sa beauté, que le chant soit lent ou qu'il soit rapide, qu'il doive être exécuté par un seul chanteur ou par plusieurs. De la sorte, quand tous chantent bien en mesure et que personne ne précipite ni ne ralentit le mouvement, il semble que la multitude des chanteurs ne fassent qu'un, tant l'accord de toutes les voix est parfait. »

Dans un autre traité, intitulé *Commemoratio brevis de tonis,* le même auteur ajoute, au sujet du rythme, ces paroles remarquables :

« De cœtero ante omnia sollicitius observandum, ut æqualitate diligenti cantilena promatur; qua utique si careat, præcipuo suo privatur jure, et legitima perfectione fraudatur. Sine hac quippe chorus concentu confunditur dissono, nec cum aliis concorditer quilibet cantare potest, nec solus docte. Æquitate plane pulchritudinem omnem, nec minus quæ auditu quam quæ visu percipitur, Deus Auctor constare instituit, quia in mensura et pondere, in numero cuncta disposuit.

Inæqualitas ergo cantionis cantica sacra non vitiet, non per momenta neuma quœlibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur, non per incuriam in uno cantu, v. g. responsorii vel cœterorum, segnius quam prius protrahi incipiatur. Item brevia quæque impeditiosiora non sint, quam conveniat brevibus. Verum omnia longa æqualiter longa, brevium sit par brevitas, exceptis distinctionibus, quæ simili cautela in cantu observandæ sunt. Omnia quæ diu ad ea quæ non diu, legitimis inter se

« Au reste, avant tout il faut soigneusement observer, que la mélodie soit chantée d'un mouvement toujours égal, sinon elle perd une de ses qualités les plus essentielles et toute sa beauté. Otez le nombre dans le mouvement des voix, il n'y a plus que désordre dans un chœur, nul ne peut en chantant s'accorder avec les autres, ni même chanter bien lui seul. Le nombre fait la beauté de toutes choses, de celles qui frappent nos oreilles, comme de celles que nous percevons par les yeux. Ainsi Dieu, Créateur de cet univers, l'a voulu, quand il a tout disposé avec mesure, avec poids et avec nombre.

Que l'inégalité dans le chant ne gâte donc jamais nos cantiques sacrés, qu'on ne prolonge ou qu'on n'abrège pas par moments les sons ni les neumes; que l'inattention ou la paresse ne fassent jamais que dans un chant, un répons, par exemple, on ralentisse le mouvement initial; qu'on donne aux brèves leur juste valeur, sans les rendre plus lourdes qu'il ne convient; que toutes les longues soient également longues, toutes les brèves également brèves, sauf à la fin des distinctions, qu'il faut toujours marquer avec soin par un ralentissement de la mélodie; qu'entre

morulis numerose concurrant, et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur...

Hæc qualiacumque de psalmorum melodiis et æquitate canendi, prout potui, de diversis collecta descripsi, non præjudicans illis, qui eas modulationes licet aliter, non minus tamen bene, et fortasse melius habent.

Quæ canendi æquitas *rythmus* grece, latine dicitur *numerus*: quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit. Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem æqualitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere; ut a primævo usu æqualium et inæqualium distantia calleant laudis Dei disciplinam nosse, et cum supplici devotione scienter Deo obsequi.»

les longues et les brèves il y ait toujours exacte proportion rythmique, afin que le chant marche d'un mouvement égal depuis le commencement jusqu'à la fin...

Tout ce que je viens de dire sur la manière de chanter les psaumes et sur l'égalité dans le chant, je l'ai tiré de divers auteurs et exposé le mieux que j'ai pu, sans prétendre néanmoins blâmer ceux qui font d'une manière différente, mais non moins bonne et peut-être meilleure.

Or, cette égalité si nécessaire au chant, les Grecs l'appellent *rythme* et les Latins *nombre*: parce qu'en effet toute mélodie doit être exactement mesurée, comme le sont les mètres en poésie. Aussi importe-t-il que les maîtres d'école l'inculquent soigneusement à leurs élèves, que de bonne heure les enfants soient formés à cette discipline du rythme, et que pour cela en chantant on leur batte la mesure ou avec le pied, ou avec la main, ou de quelque autre manière. Ainsi, par la connaissance qu'ils auront acquise des diverses sortes de mouvements, égaux et inégaux, apprendront-ils dès leur premières années à chanter doctement les louanges divines et à bien marquer dans la prié-

re le respect qu'ils ont pour Dieu. »

Cette citation est un peu longue, mais rien n'en devait être retranché; car on ne pouvait guère mieux, ni plus clairement, parler du rythme et de sa nécessité dans la musique grégorienne. Nous aurons tout à l'heure à en apprécier le contenu ; pour le moment, contentons-nous de prendre acte de ce témoignage, rendu en faveur du rythme grégorien par un auteur aussi grave qu'Hucbald de Saint-Amand ou le personnage, quel qu'il soit, de grande autorité dans tous les cas, qui a écrit le *Manuel musical* et son *Commentaire*.

Venons maintenant à notre second témoin, Guy d'Arezzo, encore un maître dont l'autorité ne saurait être recusée. Le chapitre XV de son *Micrologue* est tout entier sur la composition des mélodies, qu'il compare à celle des vers en poésie, afin de faire mieux comprendre la nécessité de l'ordre et de la proportion dans toutes les parties d'un chant.

« Igitur quemadmodum in metris sunt litteræ et syllabæ, partes et pedes, ac versus ; ita et in harmonia sunt phthongi, i. e. soni, quorum unus, vel duo, vel tres aptantur in syllabas, ipsæque solæ vel duplicatæ neumam, i. e. partem constituunt cantilenæ ; sed pars una, vel plures distinctionem faciunt, i. e. congruum respirationis locum.

« Donc, dit-il, de même que dans les mètres il y a les lettres, les syllabes, les mots, les pieds et les vers ; ainsi en musique on distingue les sons, dont un, deux ou trois réunis forment des syllabes musicales, les syllabes, soit une seule, soit plusieurs ensemble, constituent une neume, c'est-à-dire une partie de la mélodie, un membre de phrase musicale, et plusieurs membres, quelquefois un seul, complètent une distinction ou phrase mu-

De quibus illud est notandum, quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius ; tenor vero, i. e. mora ultimæ vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit.

Sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut tremulam habeant. i. e. varium tenorem, quem longum aliquotiens litteræ virgula plana apposita significat.

sicale, après laquelle la voix fait une pause.

Sur quoi il faut observer, qu'on ne doit jamais, ni dans le chant, ni dans la notation, disjoindre les parties d'une distinction, moins encore les sons qui composent une syllabe ; mais que, pour faire bien sentir chacune de ces parties dans le chant, il convient d'allonger un peu la dernière note, très peu dans la syllabe, davantage dans la neume, et d'une manière plus prononcée à la fin de chaque distinction.

C'est pourquoi il est nécessaire que la mélodie soit battue comme on fait des pieds métriques; que, parmi les sons, les uns aient une durée deux fois plus longue, les autres deux fois plus courte, que d'autres soient tremblés, et qu'ainsi la teneur de la voix soit variée. La teneur longue est parfois indiquée par une virgule couchée, qu'on place sur la lettre, c'est-à-dire sur le signe neumatique, comme on le voit, en effet, dans les manuscrits neumés.

Guy explique ensuite la manière de composer les phrases musicales et d'en distribuer les parties avec une certaine symétrie, en sorte qu'elles produisent en musique le même effet que les vers en poésie. Nous reviendrons sur

les sages conseils qu'il donne ici, lorsque nous traiterons du rythme dans les chants prosaïques [1]. Après cela, Guy ajoute :

« Sunt vero quasi prosaïci cantus, qui hoc minus observant, in quibus non est curæ, si aliæ majores, aliæ minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur, more prosarum. Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus ; in quibus cavendum est, ne superfluæ continuentur neumæ dissylabæ, sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum...

« Il y a certains chants prosaïques, moins soignés, où l'on ne regarde pas si les phrases et les membres de phrase sont distribués ça et là un peu sans ordre, tantôt plus longs et tantôt plus courts, à la façon du discours en prose. Mais j'appelle chants métriques, ceux qui sont composés de telle sorte qu'en les chantant nous paraissons scander les pieds d'un vers, comme de fait il arrive, quand ce sont des vers que nous chantons. Et dans ces chants, il faut avoir soin d'entremêler les neumes dissyllabes avec les trissyllabes et les tétrassyllabes...

Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumæ loco sint pedum, et distinctiones loco versuum ; utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret ; et distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes, et multa alia...

Or, la ressemblance est grande entre les mètres et le chant ; car dans celui-ci les neumes servent de pieds et les distinctions remplacent les vers. Telle neume correspond à un pied dactylique, telle autre à un spondée ou à un iambe ; de même, vous trouverez des distinctions ou phrases tétramètres, pentamètres, hexamètres, et ainsi de suite...

Item, ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque ver-

Il faut avoir soin également de terminer ensemble le chant et les paroles dans les phrases

1. Voir Ire Partie, ch. II, § 4, n° 22 et sqq.

borum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia absonitatem parit, quod tamen raro opus erit curarare. »

et les membres de phrase, de ne placer point des syllabes longues sous des notes brèves, ni des syllabes brèves sous des notes longues, ce qui produit un mauvais effet et ne se rencontre, du reste, que bien rarement. »

« Quomodo autem liquescant voces, et an adhærenter vel discretè sonent, quæve sint morosœ et tremulæ, et subitaneæ, vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur et an vox sequens ad præcedentem gravior, vel acutior, vel æquisona sit, facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, si, ut debent, ex industria componantur. »

« Comment les sons deviennent liquescents, dit-il ailleurs[1], s'ils doivent être unis ou séparés, lesquels sont longs, lesquels sont brefs ou tremblés, de quelle sorte la mélodie se partage en phrases et membres de phrase, quel mouvement ont les sons, ascendant, descendant ou horizontal, il est facile de le reconnaître par la seule figure des neumes, pourvu qu'elles soient bien faites et disposées avec ordre. »

Ici encore, il faut bien convenir qu'il s'agit d'un rythme véritable dans le chant grégorien, car aucune des parties rythmiques ne fait défaut dans cette description de notre auteur. Nul ne le conteste plus aujourd'hui, d'ailleurs. Mais la difficulté commence, lorsqu'il s'agit de déterminer quel genre de rythme convient au plain-chant. Est-ce un rythme musical, ou n'est-ce qu'un rythme oratoire, comme on s'est plu à le nommer dans ces derniers temps ? Toute la question peut se réduire à ces deux termes, entre lesquels se divisent les musiciens et les plain-chantistes. Abordons-la.

1. *Regulæ de ignoto cantu*, ap. Gerbert.

CHAPITRE II

Nature de ce rythme.

Les partisans du rythme oratoire peuvent se réclamer de l'autorité du R. dom Pothier, qui a soutenu cette thèse avec un grand talent dans ses *Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, et qui continue de la défendre dans la *Paléographie musicale*, œuvre de grande et saine érudition publiée par les PP. Bénédictins de Solesmes.

Certes, je n'ai nullement la prétention de comparer le peu que je sais avec la science si vaste, si sûre, de l'auteur des *Mélodies grégoriennes;* mais, malgré tout le respect que j'ai pour l'opinion d'un si illustre maître, je ne puis taire que ses raisons ne m'ont nullement convaincu en *théorie*, et qu'en *pratique* l'exécution des mélodies grégoriennes d'après les règles qu'il a posées et suivant la méthode, excellente à plus d'un point de vue, de dom Schmidt, ne m'a pas non plus satisfait.

Tout d'abord, le rythme oratoire, à s'en rapporter du moins aux maîtres de l'éloquence, à Cicéron et à Quintilien, est quelque chose de plus que ce que le Révérend Père veut qu'il soit ; je devrai en traiter ailleurs. Puis, le rythme musical, celui qui convient essentiellement à la musique, n'est pas le rythme oratoire ; on n'a jamais, avant notre époque, identifié deux choses aussi distinctes. La parole et le chant, un discours et une mélodie, n'étant pas de même nature, ils ne peuvent être soumis aux mêmes lois rythmiques. Pourquoi ne pas laisser à

chaque chose son caractère propre et distinctif, au chant son rythme proprement dit, au discours l'arrangement plus ou moins symétrique de ses mots, de ses phrases et de ses périodes ? Autant il serait ridicule et insupportable de transporter le rythme musical dans le discours, autant ce qu'on appelle cadence ou nombre oratoire est déplacé dans la mélodie. Or, le chant grégorien dans ses mélodies proprement dites, qu'il faut distinguer des simples récitatifs, est une musique véritable et parfaite. Son rythme est donc musical ; on n'a pas réussi, on ne réussira pas à démontrer qu'il n'est qu'oratoire.

Quel rythme a donc le chant grégorien ? Je réponds : le même rythme que toute la musique ancienne, romaine, grecque, égyptienne ou chinoise : oui, le rythme musical des Grecs et des Latins, celui-là et non pas un autre, dont on n'aperçoit nulle trace dans l'histoire. Voici les raisons qui m'inclinent à penser ainsi.

§ I.

A part certaines nouveautés dues à l'influence de la musique arabe ou turque, le plain-chant des églises orientales, grecques, coptes et arméniennes, dans sa théorie et sa constitution, présente avec le chant grégorien une similitude telle, qu'il faut reconnaître à l'un et à l'autre une commune origine. On le savait à une époque voisine de saint Grégoire[1] ; on peut s'en convaincre aujourd'hui encore, depuis que ces chants ont été recueillis et publiés, au moins en partie[2].

1. Cf. Aurélien de Réomé, *De musica disciplina*, ch. VIII, ap. Gerbert, t. I. Je le montrerai plus en détail au Ier vol. de mes *Etudes de science musicale*. — 2e Etude ; *De la musique grégorienne* qui est prêt à paraître.

2. Cf. P. Blin, S. J. *Recueil des chants liturgiques coptes* 1re partie. Au Caire.

Or, le rythme de ce plain-chant n'est autre que le rythme ancien, et il est rigoureusement observé par les Orientaux dans leurs cérémonies religieuses. Les temps, c'est-à-dire les pieds rythmiques en sont frappés avec une régularité absolue, qui ne ressemble guère au mouvement vague et indéterminé du rythme appelé oratoire. Il en a toujours été ainsi, car les traditions sont tenaces chez ces peuples de l'Orient, qu'on retrouve de nos jours ce que l'histoire nous les montre il y a des milliers d'années.

Pourquoi donc deux chants, si semblables par ailleurs et paraissant n'avoir qu'une même origine, différeraient-ils au seul point de vue du rythme, l'âme de la mélodie? Cette différence, rien ne l'établit dans les témoignages qu'on apporte en sa faveur.

§ II.

Au contraire, ces mêmes témoignages bien examinés, considérés dans toute leur teneur, déposent en faveur d'une assimilation complète entre les deux espèces de chant ecclésiastique, sous le rapport du rythme aussi bien que de la théorie musicale. Que disent en effet, les deux auteurs cités plus haut? C'est eux qu'on invoque, c'est à eux aussi que nous pouvons en appeler. Ils disent donc, on peut les relire:

1° Qu'il faut distinguer dans le chant grégorien des sons longs et des sons brefs, de même qu'en poésie il y a des syllabes longues et des syllabes brèves « *ut attendatur..., qui soni producti quique correpti esse debeant.* » Et la même chose est répétée vingt fois de diverses manières.

2° Qu'entre les sons longs et les sons brefs il existe une certaine proportion de durée, proportion tellement

déterminée que le mouvement de la mélodie est mesuré par ces durées successives des sons : « *Ut ea quæ diu ad ea quæ non diu legitime concurrant.* » — « *Sic itaque numerose canere est longis brevibusque sonis ratas morulas metiri.* » — « *Brevia quæque impeditiosiora non sint quam conveniat brevibus; verum omnia longa æqualiter longa, brevium sit par brevitas, exceptis distinctionibus,* etc. »

3° Que l'assemblage des sons forme les neumes ; que les neumes groupées ensemble forment des parties de distinction ou membres de phrases, et que de plusieurs parties réunies naissent les distinctions ou phrases musicales : « *Igitur, quemadmodum in metris sunt litteræ et syllabæ, partes et pedes, ac versus, ita in harmonia,* etc. » Que les neumes, premier élément organique de la mélodie et du rythme, sont composées diversement de sons longs et de sons brefs, en sorte que les unes présentent la composition des pieds dactyliques, les autres du spondée, d'autres de l'iambe ou du trochée, et peuvent être scandées de la même sorte : « *Utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaïco, illa iambico metro decurreret.* »

4° Que les mélodies grégoriennes, au moyen de ces neumes, sont composées de pieds rythmiques, que dans le chant ces pieds étaient frappés et leur mesure battue, afin de garder partout le même mouvement mélodique en donnant à tous les pieds, quelle que fût la variété de leurs figures, une même valeur temporaire : « *Veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age, canamus exercitii usu ; plaudam ego pedes in præcinendo, tu sequendo imitabere.* » — *Non autem parva est similitudo metris et cantibus, cum et neumæ sint loco pedum, et distinctiones loco versuum.* »

5° Que l'observation d'une parfaite égalité de mesure

dans les pieds rythmiques est indispensable à toute mélodie : *Quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit.* » Et que pour l'obtenir, pour y habituer de bonne heure les chanteurs, les maîtres d'école doivent l'enseigner à leurs élèves et les former à cette discipline rythmique, en battant la mesure du chant soit avec le pied, soit avec la main, soit de toute autre manière convenable. « *Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem æqualitatis sive numerositatis disciplina informare,* etc... »

6° Que cette égalité parfaite et constante dans la mesure du chant est précisément ce que les Grecs ont appelé *rythme* et les Latins *nombre* dans la musique: « *Quæ canendi æqualitas rythmus græce, latine dicitur numerus ;* » le nombre, la mesure étant également nécessaires et à la poésie et à la musique. « *Quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit.* »

Ainsi, distinction des longues et des brèves ; proportion régulière et constante entre les unes et les autres ; pieds rythmiques composés de longues et de brèves et correspondant aux pieds dactyliques, spondaïques, iambiques, etc. ; distinctions ou phrases mélodiques tantôt tétramètres, c'est-à-dire formées de quatre pieds ou neumes rythmiques, tantôt pentamètres ou hexamètres, c'est-à-dire renfermant cinq ou six pieds ; égalité de tous les pieds dans une mélodie et mouvement rythmique divisé en parties constamment égales, sauf un léger *ritardendo* à la fin des distinctions ; usage observé, pour maintenir cette égalité, de battre la mesure du chant et de frapper chaque pied rythmique à des intervalles égaux ; assimilation enfin du rythme grégorien au rythme musical des Grecs, au nombre des Latins ; que veut-on de plus pour

affirmer, d'après la doctrine d'Hucbald de Saint-Amand et de Guy d'Arezzo, que le rythme propre du chant grégorien est réellement le rythme de la musique ancienne, celui qu'ont pratiqué les Grecs et les Romains, le seul qu'ils connussent en musique ?

J'entends bien qu'on se récrie et qu'on me dit : c'est mal interpréter les anciens auteurs, Guy d'Arezzo en particulier. Ils ne sont nullement partisans de la mesure dans le plain-chant ; le rythme dont ils parlent n'est qu'un rythme oratoire et non pas musical. — Vous le dites : où est la preuve ? — Dans leurs propres paroles, car ils ne parlent que d'*analogie* et non pas d'*identité* avec le mètre. Par conséquent, il ne faut pas confondre le rythme libre et le rythme métrique; l'un appartient au langage oratoire et au chant grégorien, l'autre au langage versifié et à la musique mesurée. — Eh! sans doute, ils disent analogie, ressemblance, non identité, parce que la musique n'est pas la poésie, parce que le rythme musical, on l'a vu plus haut, ne peut avoir avec le rythme poétique que de la ressemblance et non pas une véritable identité. Mais aussi disent-ils que cette ressemblance n'est pas petite « *non parva similitudo* », et ils le montrent par tous les traits que j'ai rappelés ci-dessus : par les sons qui ressemblent aux syllabes et qui, comme elles, sont longs ou brefs ; par les neumes qui ressemblent aux pieds métriques et, comme eux, prennent une forme tantôt dactylique, tantôt spondaïque, iambique, etc. ; par les distinctions qui ressemblent aux vers et, comme eux encore, peuvent être trimètres, tétramètres, pentamètres, etc.

Voilà des analogies bien caractérisées, une ressemblance qui n'est pas petite, en effet, et je comprends le langage de Guy d'Arezzo. Je le comprends mieux encore, si je

le rapproche de celui d'Hucbald de Saint-Amand, qui parle également des sons longs et des sons brefs, qui appelle les neumes de leur vrai nom des *pieds rythmiques*, qui insiste avant Guy d'Arezzo sur les distinctions ou phrases musicales, analogues aux vers de la poésie, mais qui ajoute, en termes exprès, que ce rythme du chant doit être battu pieds par pieds et mesuré par eux. Car vous avez beau dire, que nulle part on ne trouve dans les auteurs qu'il y ait une mesure dans le rythme grégorien, Hucbald de Saint-Amand l'affirme au contraire nettement : « *Quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit,* » et si bien mesuré que les maîtres d'école doivent battre cette mesure avec le pied, ou avec la main, afin d'habituer de bonne heure les enfants à l'observer avec exactitude lorsqu'ils chantent.

Sans doute, l'un et l'autre auteurs accordent une grande importance dans la facture du chant à une bonne disposition des neumes, des membres de phrase et des phrases elles-mêmes ; tous les deux y insistent et avec grande raison. C'est un des éléments essentiels d'une mélodie bien composée et bien rythmée, nous l'avons vu déjà[1]. Mais ce n'est pas le seul, ils n'ont garde de l'oublier. Aussi ne parlent-ils point que de celui-là ; les autres sont également exposés et nous voyons de quelle sorte ils en inculquent l'absolue nécessité. Pourquoi essayer de donner le change et tronquer leur doctrine ?

En vérité, je m'étonne des efforts dépensés pour nous persuader que ces auteurs ne disent pas ce qu'ils disent, et qu'en assimilant le rythme grégorien au rythme de la

1. 1re Part. Ch. II. Du rythme en musique. Art. IV, *les proportions stichiques.*

poésie, ils ont voulu nous faire comprendre qu'il n'a pourtant rien du mètre, qu'il ne faut pas le comparer au discours en vers, mais plutôt au discours en prose, le rythme oratoire et le rythme grégorien devant être de même nature. Eh ! bien, alors, pourquoi ne l'ont-ils pas dit ? Pourquoi, au contraire, cette insistance à rapprocher toujours le rythme grégorien et le rythme métrique, à expliquer l'un par l'autre, à déclarer qu'il y a entre eux une très grande ressemblance ? Pas un seul mot du discours, ni du rythme oratoire. Ne connaissaient-ils ni Cicéron, ni Quintilien ? Ce silence m'étonne et il en étonnera bien d'autres. Il eût été si simple, si facile, — vous même le démontrez bien par votre exemple — de rappeler la doctrine de ces deux maîtres dans l'art oratoire, pour faire apercevoir, non plus seulement l'analogie, mais l'identité, selon vous, du rythme grégorien et du rythme oratoire. C'eût été clair alors, convaincant, et toute discussion deviendrait inutile devant des textes aussi formels.

Par malheur, ils ont fait tout le contraire. Ils connaissaient Cicéron, Quintilien et les autres rhéteurs aussi bien que nous, ils n'ignoraient point l'existence d'un rythme oratoire, ni sa nature propre ; mais il s'agissait pour eux de la musique grégorienne et, pour expliquer son rythme, ils n'empruntent rien à l'art du rhéteur, c'est aux poètes qu'ils ont recours, et c'est au rythme métrique seul qu'ils comparent le rythme grégorien. Pourquoi, encore un coup, sinon parce que le rythme grégorien ne ressemble nullement au rythme du discours, tandis qu'il a avec le rythme de la poésie une ressemblance très grande ?

Ce n'est donc pas nous, « musicologues modernes », qui interprétons la pensée de Guy d'Arezzo, non plus que

celle d'Hucbald de Saint-Amand. Nous prenons ce qu'ils disent, comme ils le disent ; nous ne leur attribuons pas ce qu'ils ne disent point, ce qu'ils auraient pu dire, s'ils l'avaient voulu, mais ce qu'ils ont évité de dire, apparemment parce qu'ils pensaient tout autre chose. De quel côté est l'interprétation, je le demande ? Elle peut être habile, j'en conviens ; mieux vaut cependant nous en tenir au texte même des auteurs.

§ III.

Une étude attentive des signes neumatiques semble conduire à la même conclusion.

Au témoignage de Guy d'Arezzo, les neumes sont au chant ce que les pieds sont au mètre « *cum et neumæ sint loco pedum.* » Aussi les auteurs distinguent-ils des neumes simples et des neumes composées, comme il existe en poésie et dans le rythme en général des pieds simples et des pieds composés. De plus, les neumes simples, toujours d'après Guy d'Arezzo, sont de plusieurs espèces, et chacune de ces espèces correspond à une sorte de pied métrique. Il y a ainsi des neumes dactyliques, des neumes spondaïques, des neumes iambiques, trochaïques, etc. « *Utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret* » Et ces neumes diversement assemblées, selon les lois du rythme, forment les distinctions, qui répondent aux vers de la poésie et sont les unes trimètres, les autres tétramètres, pentamètres, etc. « *et distinctiones loco versuum... et distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes.* » Or, tout ce que Guy d'Arezzo attribue ici aux neumes, se retrouve dans les signes qui ont servi à les

représenter ; c'est encore lui qui nous l'affirme : « *Quomodo liquescant voces..., quæve sint morosæ, et tremulæ, et subitaneæ, vel quomodo cantilenæ distinctionibus dividantur... facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur.* »

De fait, dans les meilleurs et les plus anciens manuscrits de chant grégorien, dans l'*Antiphonaire de Saint-Gall*, par exemple, et dans le manuscrit n° 339 reproduit phototypiquement par les RR. PP. Bénédictins de Solesmes, les neumes ont chacune plusieurs figures différentes assez caractérisées et dont l'emploi ne paraît nullement arbitraire, mais soumis à des règles déterminées. Ainsi, les neumes les plus simples, un son, deux sons ascendants et deux sons descendants, sont représentées par trois, quatre et jusqu'à sept ou huit signes différents. Il en est de même des autres neumes simples et composées, comme il est aisé de s'en convaincre à l'inspection des manuscrits.

On a prétendu que cette variété de signes neumatiques ne signifiait rien, quant à la valeur des neumes elles-mêmes et à leur composition rythmique, que c'était pure affaire de copistes et que, en particulier, toute la différence entre le point et la virga, c'est que le point indique toujours un son descendant, et la virga un son ascendant. Or, premièrement cette opinion contredit formellement la doctrine de Guy d'Arezzo, que nous avons rappelée, sur la conformation et la signification des signes neumatiques. En fait, elle est inexacte, car il suffit d'ouvrir l'*Antiphonaire de Saint-Gall* ou le manuscrit n° 339, et de les comparer avec le *Graduale romanum* de dom Pothier, pour y voir nombre d'exemples, dans lesquels le point représente un son ascendant, et la virga un son descendant, ou encore, ce qui revient au même, dans lesquels le point

et la virga sont employés également pour représenter plusieurs sons répercutés sur le même degré [1]. Enfin, cette variété de figures dans les signes neumatiques, constamment reproduite depuis le commencement du manuscrit jusqu'à la fin, serait une chose bien étonnante, s'il ne fallait y voir qu'un caprice de copiste, un amusement d'écrivain, et non pas, comme il est plus raisonnable de le croire, l'intention de marquer par des figures différentes chacune des valeurs rythmiques propres aux neumes. Les fantaisies d'écrivains n'ont pas cette constance, ni cette régularité.

En veut-on des exemples ? qu'on prenne dans l'*Antiphonaire de Saint-Gall,* publié par le P. Lambillotte, l'hymne *Pange lingua, gloriosi prœlium certaminis* (page 101 du manuscrit), qui renferme dix strophes : en comparant entre eux strophes et vers, on verra avec quelle fidélité les mêmes signes neumatiques sont constamment reproduits.

Les dix strophes de l'hymne offrent le même arrangement. Le deuxième vers seul diffère dans la première trophe. En outre, dans plusieurs endroits, à la place de clivis on trouve des virga liquescentes, ou réciproquement, ce qui vient à l'appui d'un passage de Guy d'Arezzo, où il dit : « *Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur... si autem vis eam plenius proferre non liquescens, nihil nocet, sæpe autem magis placet* [2] ». Mais à part cette différence bien expliquée, toutes les

1. Voir, entre autres, l'*Introit* du 1er dimanche de l'Avent : *ad te levavi,* — le ℟ du mercredi des Quatre-Temps de l'Avent, l'hymne *Pange, lingua, gloriosi,* etc.

2. Guy d'Arezzo, *Micrologue*, ch. xv, ap. Gerb.

strophes reproduisent exactement les signes neumatiques de la deuxième.

Soit encore l'*alleluia* du troisième dimanche de l'Avent, qui se trouve répété au deuxième dimanche après l'Epiphanie, à l'Ascension et à la Pentecôte. On peut comparer les différentes notations et constater leur identité [1]. Le verset qui suit, *Excita, Domine,* se trouve également reproduit aux autres endroits, sur des paroles différentes et avec quelques coupures dans la mélodie. Mais toutes les parties reproduites le sont avec les mêmes signes neumatiques.

Enfin, au samedi des Quatre-Temps de l'Avent, l'*Antiphonaire de Saint-Gall* contient le chant de l'hymne des trois enfants dans la fournaise, *Benedictus es in firmamento cœli.* Les versets du cantique y sont distribués en forme de strophes, après chacune desquelles le chœur reprend le refrain : *Hymnum dicite et superexaltate eum in sæcula.* Or, la mélodie des strophes, sauf quelques variantes, est la même en chacune et toujours reproduite avec les mêmes signes neumatiques. La mélodie du refrain n'est écrite que deux fois, au commencement et à la fin du cantique, mais chaque fois aussi ce sont les mêmes signes neumatiques qui expriment la mélodie [2].

1. Voir plus haut (1re part. ch. II. art. IV. n° 23) la mélodie de cet Alleluia et du verset qui le suit.

2. L'incohérence de cette transcription du refrain, à la seconde fois, sur le mot *sæcula,* montre assez combien peu de sûreté et d'exactitude offrent les copies de manuscrits neumatiques faites à la main. La copie de l'*Antiphonaire de Saint-Gall,* malgré le témoignage d'authenticité que lui ont décerné le directeur et le bibliothécaire de l'abbaye, présente de nombreuses fautes, des omissions, des neumes mal écrites, incertaines, etc. ; pour un travail de confrontation, elle ne pourrait avoir une véritable et pleine autorité que si elle était revue et corrigée très soigneusement par un neumatiste expert.

Les trois exemples ci-dessus se rapportent à un seul manuscrit, reproduisant en divers endroits les mêmes mélodies et toujours de la même manière, avec la même notation musicale. Mais on peut encore comparer l'un avec l'autre deux manuscrits de mains différentes, l'*Antiphonaire*, n° 359, édité par le P. Lambillotte, et le manuscrit 339 de la même abbaye de Saint-Gall, reproduit par les RR. PP. Bénédictins de Solesmes. On y trouvera exactement les mêmes signes neumatiques, pour exprimer, de part et d'autre, les mêmes mélodies. Dans le second manuscrit, par exemple, l'hymne de S. Fortunat, *Pange lingua*, offre à la première strophe les mêmes particularités que j'ai signalées dans l'*Antiphonaire*. Bien plus, dans les strophes suivantes, les clivis et les cephalicus, qui sont mis parfois les uns pour les autres, se retrouvent dans les deux manuscrits exactement aux mêmes endroits, et il en est ainsi de tout l'*Antiphonaire* comparé au manuscrit n° 339

Il serait, en vérité, plus qu'extraordinaire que deux écrivains différents, qui ne se sont peut-être pas connus, se fussent néanmoins si bien entendus pour avoir chacun de leur côté les mêmes fantaisies de copistes. N'est-il pas plus rationnel de croire qu'ils ont l'un et l'autre copié un même texte authentique et qu'ils se sont appliqués religieusement à en reproduire la notation musicale avec sa forme propre et variée, parce que cette forme avait son importance et sa raison d'être au point de vue du rythme des mélodies grégoriennes [1].

1. Je ne prétends pas, néanmoins, que la valeur rythmique des neumes fût tellement déterminée que, toujours et partout, elle restât la même absolument. On sait assez que même dans la musique figurée, où la précision était cependant si nécessaire, les signes de notation

Les maîtres anciens nous disent que les neumes affectent des formes très différentes ; que, suivant leur composition, les unes sont tristes et lentes, les autres vives et gaies, celles-ci tranquilles et douces, celles-là précipitées et agitées. — *Nam affectus rerum quæ canuntur*, dit Hucbald de Saint-Amand, *oportet ut imitetur cantionis affectus, ut in tranquillis rebus tranquillæ sint neumæ, lætisonæ in jucundis, mœrentes in tristibus ; quæ durè sunt dicta vel facta, duris neumis exprimi, subitis, clamosis, incitatis, et ad cæteras qualitates eventuum et affectuum deformatas* ». (Mus. Enchir., c. XIX). Guy d'Arezzo reproduit ce passage en l'abrégeant : « *Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur affectus, ut in tristibus rebus graves sint neumæ, in tranquillis rebus jucundæ, in prosperis exultantes, et reliqua* ». (Microl., c. XV). Mais comment, à la seule inspection des neumes qui composent une mélodie, pourrait-on reconnaître son caractère triste ou joyeux, lent ou rapide, si les signes neumatiques ne contiennent rien qui indique le mouvement rythmique, rien qui ressemble à ces formes dactyliques, spondaïques, iambiques et autres, d'où naissent précisément les affections diverses du chant ? — « Il faut observer encore, dit Hucbald, quelle espèce de mouvement convient à chaque mélodie. Car tel chant requiert un mouvement rapide, tel autre, au contraire, exécuté lentement devient plus agréable. Ce que l'on peut, ajoute-t-il, aisément discerner par la fac-

musicale étaient soumis à certaines règles de position qui en changeaient la valeur selon les cas. A plus forte raison devait-il en être ainsi dans la musique plane, où tout ce qui regarde le rythme était laissé à l'enseignement oral et à la tradition. Les signes neumatiques, bien qu'ils eussent une signification propre, devaient être traduits de différentes manières, suivant leur position, suivant aussi qu'ils appartenaient au rythme binaire ou ternaire.

ture même de la mélodie, selon qu'elle est composée de neumes graves ou de neumes légères [1]».

C'est le cas, ce semble, d'appliquer au chant grégorien ce que dit de Coussemaker des chants populaires : « A toutes les époques, chez toutes les nations, chez les nations même les plus sauvages, le peuple a manifesté ses sentiments, a traduit ses souvenirs par des chants dont le caractère était vif ou lent, gai ou triste, selon qu'ils exprimaient sa joie ou ses souffrances. Ce qui donne ce caractère, ce n'est pas seulement la variété d'intonations, c'est surtout le mélange et la combinaison symétrique des sons plus ou moins longs, plus ou moins brefs. Ce mélange, cette combinaison, constituent le rythme. La musique sans rythme est incapable d'exprimer la vivacité des images, la puissance des sentiments qui règnent dans les chants populaires. Nul doute donc qu'ils aient été mesurés et rythmés [2]». Eh ! quoi, la musique religieuse n'aurait-elle aucun sentiment, ni de joie ni de tristesse, ni d'espérance ni d'amour, qu'on lui refuse le moyen le plus naturel, le plus puissant, le seul capable de les exprimer par le chant ? Hucbald de Saint-Amand et Guy d'Arezzo sont là pour répondre [3].

§ IV

M. de Coussemaker, à propos des signes neumatiques

1. « *Videndum etiam quæ mora illi aut illi melo conveniat. Nam hoc quidem melum celerius cantari convenit, illud vero morosius pronuntiatum fit suavius. Quod mox dignosci valet ex ipsa factura meli, utrum levibus gravibusve neumis composita* ». — Schol. Enchir., initio.

2. De Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge.* — T. part. II, ch. I.

3. Cf. *Explication des neumes pour servir à la restauration complète du chant grégorien*, par l'abbé F. Raillard. Paris. Repos. 1 vol. in-8° avec planches autographiées.

et de leur transformation en neumes à points superposés d'abord, puis en notation carrée et enfin en ligatures, nous fournit un autre argument pour démontrer que les neumes primitives renfermaient déjà le principe de toutes les valeurs temporaires, employées plus tard par les mensuralistes ou compositeurs de musique figurée.

« La notation carrée, nous dit-il, a puisé ses principaux signes de durée dans les neumes ; cela est évident. Il suffit, en effet, de jeter un coup d'œil sur nos deux tableaux pour voir, d'une part que les neumes transitionnelles (à points carrés sur lignes) ne sont que la reproduction plus nette et plus précise des neumes antérieures, et de l'autre, que les neumes composées contiennent le principe même des ligatures de la notation proportionnelle avec leurs combinaisons de durée : ce qui est une preuve, pour ainsi dire matérielle, de l'existence des signes de durée dans les neumes primitives. Si ces neumes n'avaient pas eu cette signification, pourquoi les aurait-on reproduites dans la notation carrée ; pourquoi tous les manuscrits de l'époque même, où les neumes étaient encore en usage, auraient-ils été notés avec des signes qui n'auraient eu aucune valeur ? Comment dans ce cas tous les notateurs auraient-ils donné la même valeur aux mêmes signes ? Pourquoi enfin, dans la notation carrée, aurait-ils tous donné aux mêmes neumes les mêmes figures ? Cela ne s'explique qu'en admettant que ces signes avaient une destination et une signification, la valeur temporaire [1] ».

L'argument est, en effet, topique et ne saurait être éludé. Il acquiert une force nouvelle du double fait que j'ai

1. *Hist. de l'harm.*, 1re part., III, ch. VII.

signalé plus haut par rapport à l'existence et à l'emploi régulier de figures neumatiques assez multipliées et diverses : car il paraît bien évident que, dans cette variété de figures, se trouve justement le principe des valeurs temporaires, qui ont passé avec amplification dans la notation carrée et les ligatures, d'autant que nous avons sur ce fait le témoignage des mensuralistes eux-mêmes, comme on le verra tout-à-l'heure. M. de Coussemaker est forcé d'en convenir, et pourtant il n'ose en tirer la conséquence qui paraît si naturelle, à savoir que le chant grégorien possédait un rythme véritablement et proprement musical : « Faut-il en conclure, ajoute-t-il, que dans les neumes la durée des sons était déterminée d'après des principes analogues à ceux de la notation proportionnelle ? Nullement. Nous avons fait voir dans la chapitre VII de la musique rythmée et mesurée, que la valeur temporaire des notes de plain-chant était établie sur d'autres principes. »

Voyons donc ce chapitre VII du n° II : il en vaut la peine, puisqu'il doit nous fournir la preuve péremptoire que la notation grégorienne repose sur d'autres principes que la notation figurée, qui pourtant en dérive et n'a fait que la développer. Mais on a beau lire et relire le chapitre en question, y chercher les preuves sur lesquelles l'auteur appuie son opinion, rien, absolument rien, les preuves font défaut. Il se demande en cet endroit : « Quel était son rythme (au plain-chant), quelle était la valeur temporaire de ses notes ? Ces questions importantes sont loin d'être résolues ».

Donc, tout d'abord un aveu d'ignorance : comment plus tard devient-il une affirmation catégorique ? L'auteur donne néanmoins son avis sur cette question qui est loin d'être résolue : « Le rythme du plain-chant n'avait, à

notre avis, aucun rapport avec le rythme musical ; il n'était fondé ni sur la mesure, ni sur le retour d'un même mètre[1]. Semblable au rythme oratoire, ainsi que le dit fort bien l'abbé Baïni, il était plus libre, plus varié, plus compliqué, plus multiplié que le rythme musical ; il était en même temps très déterminé, très reconnaissable, très nécessaire ; c'était, suivant l'heureuse expression du même auteur, l'âme du chant grégorien[2] ».

L'autorité de Baïni, quelque considérable qu'elle soit en musique, ne suffit cependant pas à établir une opinion

1. La mesure est nécessaire au rythme, le retour du même mètre ne l'est pas. On le trouve dans la musique lyrique des anciens, parceque là, la mélodie s'unit à la parole et que rythme musical et rythme poétique ou métrique sont calqués l'un sur l'autre. Le rythme libre ou prosaïque en musique n'admet que la mesure, c'est-à-dire les pieds rythmiques, et pour tout le reste se conforme aux lois générales du nombre et de la proportion dans les diverses parties d'un tout artistique, lois qui régissent également la composition des discours en prose. (Voir plus haut, chap. II. *les Rythmes*, §§ II et IV. *Proportions stichiques*).

2. Certes, les qualités ne manquent pas à ce rythme oratoire du plain-chant. Par malheur, elles paraissent quelque peu contradictoires et en somme, si vagues, si indéfinissables qu'on n'a jamais pu les faire bien comprendre aux musiciens. Cette accumulation d'épithètes au superlatif leur semble cacher plutôt l'embarras d'un auteur qui, n'ayant rien de précis à leur expliquer, se dérobe et s'en tire à force d'hyperboles. De fait et pratiquement, il n'y a qu'une manière de réaliser ce rythme oratoire, *libre, varié, compliqué et multiplié*, c'est de supprimer toute différence de valeur temporaire dans les sons mélodiques, de leur attribuer à tous une durée égale et arbitraire, et de ne faire consister le rythme que dans la division de la mélodie en phrases et membres de phrases plus ou moins symétriques. Le système doit aboutir là, et tout l'ouvrage de Dom Pothier sur les *Mélodies grégoriennes d'après la tradition* n'arrive pas à une autre conclusion. Que cela plaise à quelques-uns, rien d'étonnant, mais on ne fera pas croire à des musiciens qu'il y a là un rythme véritable, non pas même, entendez-le bien, le rythme oratoire, dont Cicéron et Quintilien parlent tout autrement.

pareille sur le rythme du plain-chant. M. de Coussemaker fait donc appel au témoignage d'Hucbald, de Guy d'Arezzo et des autres écrivains du moyen âge ; mais il ne cite aucun texte, il se contente de résumer leur doctrine en ces termes généraux : « Si l'on se rapporte aux plus anciens auteurs, qui ont écrit sur le chant ecclésiastique, on voit, en effet, que le rythme grégorien était, suivant l'acception générale de ce mot, la proportion que devaient avoir entre elles toutes les parties d'un même chant. » Et c'est toute la preuve qu'il donne pour « nous faire voir que la valeur temporaire des notes du plain-chant était établie sur d'autres principes » que ceux de la notation proportionnelle.

Franchement, c'est peu, trop peu, et cela ressemble fort à une mystification, surtout après ce que nous avons vu plus haut de la doctrine d'Hucbald de Saint-Amand et de Guy d'Arezzo sur la nature du rythme et la valeur des signes neumatiques dans le chant grégorien. J'ai tenu à mettre les textes sous les yeux du lecteur ; qu'il voie et qu'il juge [1].

1. J'ajoute, et c'est avec regret, que ce même procédé de démonstration très facile, mais peu convaincant, se retrouve dans les *Mélodies grégoriennes d'après la tradition*. La question du rythme propre au chant grégorien y est traitée *ex professo*. On doit s'attendre, par conséquent, à une démonstration en règle et irréfutable des deux propositions suivantes : 1° rien, ni dans les anciens auteurs, ni dans les manuscrits neumés, n'autorise à admettre dans le plain-chant un rythme mesuré ; 2° tout, au contraire, et dans les auteurs et dans les manuscrits, dépose en faveur du rythme oratoire. Evidemment, pour bien établir la thèse que soutient l'auteur des *Mélodies grégoriennes*, il faut que ces deux proportions soient établies clairement et sur des preuves sans réplique. Qu'en est-il ?

La première proposition est résolue par une fin de non-recevoir : ceux qui ont voulu voir dans les anciens auteurs une doctrine favo-

J'en conclus que de Coussemaker a cédé à une opi-

rable au rythme mesuré, les ont lus sous l'empire de préjugés invétérés et avec la pensée préconçue de trouver chez eux tout ce qui constitue dans la musique moderne le rythme et la mesure. Or, une telle disposition d'esprit est absolument contraire à une saine intelligence de ces auteurs anciens; ce qu'ils ont cru voir n'existe donc pas, et il n'y a pas à en tenir compte davantage. Ainsi on a vite fait de se débarrasser de ceux-là ; quant à citer et à discuter les textes, pas un mot. Les manuscrits offrent bien des variétés de notation, mais c'est affaire de copistes ; tout au plus les *virga* indiquent-elles *toujours et partout* des sons ascendants, et les *points* des sons descendants ; il n'y a rien de plus dans les manuscrits, laissons-les de côté.

La deuxième proposition est aussi facile à démontrer. Cicéron et Quintilien font consister le rythme oratoire dans la proportion « que les parties dont se compose le chant et le discours ont, soit entre elles, soit avec le tout. » Or, au témoignage de Guy d'Arezzo et d'Aribon, son commentateur, cette proportion entre les phrases et les membres de phrase existe essentiellement dans le chant grégorien ; et l'on cite ici les textes. Donc, le rythme du chant grégorien, au témoignage de Guy d'Arezzo et d'Aribon, est essentiellement un rythme oratoire. La démonstration n'est-elle pas en règle ?

Oui, mais Cicéron et Quintilien admettent encore un autre élément du rythme oratoire, non moins essentiel, plus nécessaire même que le premier, et c'est une bonne distribution des longues et des brèves dans le discours, un choix judicieux des pieds métriques, ce dont vous ne dites rien. Oui encore, mais Guy d'Arezzo et Hucbald de Saint-Amand, admettent aussi comme second élément du rythme grégorien, élément nécessaire, essentiel, une bonne distribution des sons longs et des sons brefs dans le chant, un choix judicieux des pieds rythmiques, ce dont vous ne dites rien non plus. En sorte que, des deux parties dont se compose la doctrine du rythme oratoire chez Cicéron et Quintilien, du rythme grégorien chez Hucbacld et Guy d'Arezzo, vous prenez la seconde, laissez la première, et vous concluez : donc il n'y a rien autre. C'est une manière de démonstration toute nouvelle ; est-elle bien convaincante ?

Après cela on a beau jeu, je le comprends, pour interpréter les manuscrits et leurs neumes dans le sens d'un rythme purement oratoire, c'est-à-dire où il n'y a ni longues ni brèves, ni pieds ni mesure, rien que des sons qui courent du même pas sur l'échelle musicale, en ayant soin de s'arrêter par intervalles sensiblement égaux, pour donner au chanteur le temps de respirer. Mais l'interprétation vaut la démonstration sur laquelle elle s'appuie, rien de plus.

nion préconçue, acceptée sans preuves suffisantes et uniquement sur l'autorité de quelques musicologues, qui l'avaient accréditée dans le public. Rien ne nous oblige cependant à l'accepter nous-mêmes ; toutes choses bien considérées, il nous paraît plus logique et plus conforme à la vérité de dire que les mensuralistes du moyen âge n'ont pas inventé le rythme musical, qu'ils en ont puisé tous les éléments, tous les principes dans le chant grégorien et dans les neumes, mais qu'en développant ces principes sous l'empire de besoins nouveaux, créés par la musique polyphone, ils ont donné au rythme une forme particulière, plus compliquée et moins naturelle, qu'il n'avait pas dans le chant grégorien et qui est devenue le propre du chant figuré.

§ V

De fait, pourquoi n'accepterions-nous pas sur ce point le témoignage de ceux-là mêmes qui ont le plus contribué à l'invention et au progrès de la musique figurée ? S'ils ont cultivé d'une manière particulière et non sans succès cette forme nouvelle de la musique, s'ensuit-il qu'ils aient ignoré complètement la forme ancienne ? Quand surtout ils nous affirment, que c'est du chant grégorien qu'ils ont tiré les premiers principes de leur art, et qu'ils y ajoutent seulement certaines façons de pratiquer le rythme musical, afin de l'accommoder aux exigences de la musique harmonique, quelle raison avons-nous de récuser leur témoignage et de dire que, « lorsqu'il s'agit de chant grégorien, ce ne sont pas là les maîtres auxquels nous irons en demander les secrets ? » Toujours est-il, qu'en fait de rythme ils étaient passés maîtres, capables assurément plus que personne de faire la différence entre le rythme

ancien, celui du plain-chant, et le rythme nouveau, celui de la musique figurée. Mieux que nous surtout ils pouvaient savoir ce qui se pratiquait de leur temps, c'est-à-dire à une époque où la tradition du chant grégorien subsistait encore, où il leur était facile par conséquent de s'en instruire, où eux-mêmes s'y conformaient tous les jours dans le chant de l'office canonial, car ils étaient prêtres et religieux.

Cela étant, voici d'abord ce qu'écrit de Coussemaker au sujet de Jérôme de Moravie, l'un des plus célèbres mensuralites du XIIIe siècle et non moins expert dans le chant ecclésiastique. « Ce qui concerne la valeur temporaire des notes dans le chant grégorien pur paraît avoir été en grande partie abandonné, pendant le moyen âge, à l'enseignement pratique et traditionnel [1] ; car aucun des écrivains sur la musique antérieure au XIIIe siècle n'en parle d'une manière ni assez complète, ni assez détaillée, pour qu'il soit possible d'en avoir une idée bien nette, bien précise. Jérôme de Moravie est le premier, à notre connaissance, qui ait traité cette matière avec l'importance qu'elle comporte, dans le chapitre XXV de son traité de musique [2].

« On y trouve des renseignements abondants et détaillés sur la durée des notes simples, liées et détachées ; sur

1. « Sunt præterea multa, quæ conferri magis quam scribi oportet ». — Hucbald de Saint-Amand, *Commem. de tonis*, ap. Gerb. t. I. — « Sed hæc et ejusmodi melius colloquendo quam describendo monstrantur ». — Guy d'Arezzo, ap. Gerb., t. II, p. 16.

2. L'ouvrage est intitulé : *Tractatus de musica a P. Ieronimo Moravi, O. F. Prædic.*, et il résume tous les travaux antérieurs de Francon de Cologne, de Jean de Garlande et de Pierre Picard. Le manuscrit est à la Biblioth. nation. fonds latin, XIIIe siècle, n° 16663. De Coussemaker l'a publié au tome I de *Scriptorum de musica medii ævi nova series*. Paris. Durand, 1865.

les groupes de notes liées et détachées, tant en montant qu'en descendant, selon les positions qu'elles occupaient dans les périodes musicales, à la fin, au milieu ou au commencement d'une période complète ou incomplète. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que toutes ces modifications n'y sont marquées par aucun signe séméiologique. Cette doctrine de la durée des notes est ensuite complétée par celle non moins importante des ornements usités dans le plain-chant au XIIIe siècle. Ces ornements, qui ne sont non plus indiqués par aucun signe de notation, la plique exceptée, se composaient de la plique, de la réverbération et de ses diverses espèces, des fleurs longues, ouvertes et subites, du trille, appelé *nota procellaris;* Jérôme de Moravie explique avec le plus grand soin dans quelles circonstances et sur quelles notes se pratiquaient tous ces ornements... »

« Quand on connaîtra la prodigieuse variété des rythmes, les nombreux ornements dont le plain-chant était pourvu, alors aussi on se figurera ce qu'il a pu être pendant que ces traditions étaient en pleine vigueur et à leur apogée. Le traité de Jérôme de Moravie nous révèle en grande partie tous ces mystères. Quand on se transporte un instant par la pensée au temps où cela existait dans son éclat, l'imagination reste éblouie du degré de grandeur, de noblesse et de sublime, auquel avait atteint cet art véritablement divin [1]».

Le XIIIe siècle est, en effet, le siècle d'or du moyen âge, le siècle d'Innocent III, de saint Louis, de saint Thomas d'Aquin et de saint Bonaventure. Or, dans ce siècle, frère

1. *Hist. de l'harmonie au Moyen-Age,* Ie partie. II. ch. 7. Il faut reconnaître qu'il y a de l'enthousiasme dans ce passage ; la réalité n'est peut-être pas aussi brillante. Nous devrons en reparler ailleurs à propos du rythme libre dans le chant grégorien.

Jérôme de Moravie est le maître par excellence pour la musique ecclésiastique, plain-chant et chant figuré. Comment soutenir qu'il n'entendait rien au chant grégorien, mutilé, défiguré de son temps, prétend-on, par les nouveautés des mensuralistes ? Etranges mutilations qui nous ont donné le *Lauda, Sion*, le *Pange, lingua*, toutes les antiennes, versets, répons et hymnes de l'office du Très-Saint-Sacrement, le *Veni, sancte Spiritus*, le *Stabat Mater*, le *Dies iræ*, etc... !

Peu après Jérôme de Moravie vient le moine Hothby ; sa *Callopiée légale* a été éditée par M. de Coussemaker, qui ne craint pas de l'appeler « un des plus remarquables monuments, qui nous aient été légués par le moyen âge [1]. » Cet ouvrage renferme quatre parties, dans lesquelles l'auteur traite successivement des muances, des divers mouvements de la voix dans le chant et de la manière de les noter, de la durée des sons, enfin des intervales ; et cela, tant au point de vue du plain-chant que de la musique figurée. Or, dans la troisième partie, après avoir expliqué ce qu'il entend par *modes, temps* et *prolations*, il conclut ainsi : « Dans le plain-chant, il y a trois proportions de durée des sons. La première est le mode (mélange de longues et de brèves), c'est le plus usité ; la deuxième, le temps (mélange de brèves et de semi-brèves). peu usité ; et la troisième, la prolation (mélange de semi-brèves et de minimes, nous dirions de croches et de doubles-croches), qui l'est très rarement.

« Dans les proportions de durée des notes les plus parfaites, il est facile de voir que le chant choral (figuré) a pour fondement le plain-chant, qu'il en est dérivé, et que l'un et l'autre se réduisent sans peine au nombre bi-

1. *Hist. de l'Harm.*, II part. ch. II.

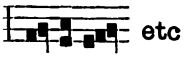
naire ou ternaire ; car le sénaire n'est autre que trois binaires ou deux ternaires, et ainsi de suite des autres nombres qui se réduisent à ceux-là, comme par exemple le duodénaire. Ces nombres s'appellent *proportions ordinaires,* parce que, dans le chant figuré comme dans le plain-chant, on ne doit régulièrement pas en employer d'autres, comme par exemple le nombre quinaire ou septenaire [1], ainsi que le démontre le tableau des ligatures dans le mode, dans le temps et dans la prolation [2]. »

Ainsi, d'après ce témoignage d'Hothby, le plain-chant n'avait pas un rythme essentiellement différent du rythme de la musique figurée, mais il était plus simple, plus naturel et plus facile à tous les chanteurs. Deux sortes de rythmes y étaient admis, l'égal et le double, et toutes les combinaisons de longues et de brèves pouvaient être ramenées à deux espèces de proportion, l'une binaire, l'autre ternaire. La doctrine de l'auteur sur ce point peut se résumer dans les lignes suivantes :

Cinq espèces de notes servent à exprimer les mouvements de la voix :

1° Le *point* qui est de quatre sortes : point carré (brève) ■, l'*helmaym* (semi-brève) ◆, le *strophicus* (longue) ¶, et l'*ariscus* (plique) ¶ [3].

2° Le *podatus,* deux ou trois sons ascendants :



1. Rythmes sesquialtère et sesquiterce des anciens, chez les Grecs et chez les Latins. (Voir 1re Partie ch. I. § I n° 6.) Le rythme égal et le rythme double étaient donc seuls en usage dans le plain-chant.

2. *Callopiée légale* d'Hothby, nos 110-112.

3. Les points appelés dans le plain-chant strophicus, carré et helmaym, s'appellent, dans le chant figuré, note *longue, brève* et *semi-brève.*

3° Le *clinus*, deux ou trois sons descendants : etc

4° Le *cephalicus*, trois notes circonflexes supérieures : etc

5° Le *salicus*, trois notes circonflexes inférieures : etc

Quatre autres notes peuvent remplacer celles-là : le *scandicus* , à la place du podatus ; le *climacus* , à la place du clinus ; le *terculus* , à la place du cephalicus ; et le *himacus* à la place du salicus. Telles sont les différentes formes de mouvements que prend la voix en chantant. Quel en est le rythme ?

Les *modes*, c'est-à-dire le rapport des notes avec la racine des nombres binaire et ternaire, sont au nombre de huit :

Le 1er mode est composé de strophicus, mélangés parfois d'ariscus, mais sans autres notes.

Le 2e mode est composé d'un strophicus et d'une carrée :

Le 3e mode, d'une carrée et d'un strophicus :

Le 4e mode se compose d'un strophicus, suivi de deux carrées :

Le 5e mode est l'inverse du précédent :

Le 6e mode contient un strophicus et trois carrées :

Le 7e mode est l'inverse du 6e mode :

Le 8e mode, enfin est formé de carrées et d'helmaym mélangés, mais sans strophicus : etc

Cependant, en place d'un strophicus, on peut mettre toute valeur correspondante. Or, le strophicus pouvait valoir deux ou trois carrées, suivant qu'il était du mode *parfait* (ternaire) ou du mode *imparfait* (binaire), et de même à proportion des autres notes, une carrée du mode parfait valant trois helmaym, et deux seulement, si elle était du mode imparfait[1].

Telles étaient les formes rythmiques dans le plain-chant, d'après la *Callopiée légale.* Avec les ornements mélodiques, que nous savons avoir été nombreux, souvent même d'une exécution délicate, ces formes du rythme suffisaient certainement à donner au chant grégorien la variété, la douceur et la grâce, qui charmaient les musiciens au moyen âge, mais que nous ne lui connaissons plus aujourd'hui. Rien d'étonnant ; en perdant son rythme, il a perdu ce qui est en musique le principe essentiel du mouvement et de la vie, ce qui seul peut communiquer au chant sa puissance et sa beauté.

§ VI.

Enfin, posons nettement la question : peut-il y avoir une musique sans rythme musical ? Je ne dis pas sans un rythme quelconque, mais sans un rythme musical proprement dit. Je demande donc : peut-il y avoir un

I. Les huit *modes*, en effet, étaient employés aussi bien dans le rythme binaire que dans le rythme ternaire ; mais il est évident que la valeur des notes n'était pas la même dans les deux cas. Il en était de même des huit *temps* et des huit *prolations*, formés par le mélange varié des brèves, des demi-brèves et des minimes. De là les règles fort compliquées que les mensuralistes avaient introduites dans le rythme musical, pour suppléer à une séméiologie imparfaite, mais dont le plain-chant n'avait que faire en grande partie et que les progrès de l'art ont beaucoup simplifiées depuis.

discours sans rythme oratoire ? Peut-il y avoir une poésie, sans rythme poétique ? Peut-il y avoir une musique, sans rythme musical ? Évidemment les trois questions sont connexes et réclament la même réponse.

Or, a-t-on jamais répondu affirmativement aux deux premières ? Comment donc pourrait-on sérieusement faire cette réponse à la troisième ?

Entre la musique et le discours il y a cette différence profonde, essentielle, que le discours est principalement et premièrement l'expression des pensées de l'esprit, tandis que la musique ne peut exprimer que des sentiments, des affections de l'âme. L'idée, quelque belle, quelque sublime qu'elle soit, ne tend pas à s'incorporer dans une mélodie, qui serait impuissante, d'ailleurs, à la faire comprendre ; il lui faut la parole, le discours, parce que dans les mots seulement est l'expression de l'idée. Le sentiment, au contraire, lorsqu'il se fait jour dans une âme d'artiste, n'a pas assez de la parole qu'il sent froide et incolore ; il veut être chanté, tout au moins parlé en chantant, et la musique unie à la poésie peut seule lui donner une forme qui l'exprime tout entier, qui le fasse passer dans l'âme des auditeurs.

Mais cette musique, image de nos sentiments intimes, quelle est-elle ? D'où lui vient sa puissance d'expression? C'est une musique vivante, animée ; elle a un corps, les sons, elle a une âme, le rythme. On ne peut séparer ces deux choses, sans faire de la musique un cadavre, une masse inerte et sans vie. Une mélodie privée du rythme musical n'est plus une mélodie, c'est un assemblage de sons, qui ne disent plus rien à l'âme. Vous pouvez leur adjoindre la parole, mais vous ne ferez pas qu'ils soient musique, expression des sentiments ; le tout restera dis-

cours, moins que cela le plus souvent, et vous n'aurez fait entendre que des idées. Aussi, voyez la poésie. Elle est discours et musique tout ensemble : elle parle, pour dire ses pensées, et elle chante, pour exprimer ses sentiments. Mais en quoi donc est-elle musique ? Je vois bien qu'elle parle, et j'entends ce qu'elle dit ; mais comment chante-t-elle ? Par le rythme, qu'elle associe, qu'elle incorpore en quelque sorte à la parole ; et ce rythme est musical. Otez le rythme à la poésie, ne lui laissez que le parallélisme des phrases, des vers, si vous voulez ; sera-ce encore de la poésie ? Une ombre à peine. Au contraire, il y a telle poésie que le rythme seul a pu distinguer de la simple prose. C'est le cas des Odes de Pindare et des grands poètes lyriques de la Grèce ancienne ; Cicéron en a fait la remarque[1], et nous l'avons expliqué déjà. Le rythme musical se joignant chez eux à la grandeur des idées, à la beauté du langage et à l'éclat des images, leurs œuvres sont restées comme le type de la poésie sublime. Voilà la puissance du rythme pour exprimer les sentiments de l'âme, qu'il s'allie aux sons comme dans la musique, ou à la parole comme dans la poésie.

On objectera la poésie hébraïque, dont le rythme, à ce qu'on prétend, est tout entier dans le parallélisme de la phrase. On citera, en particulier, les paroles de Lamech, au chapitre IV de la Genèse : « *Audite vocem meam, uxores Lamech,* etc., » et on ajoutera : « Ce sont là les premiers vers, et ils sont dans ce rythme puissant qui résulte, non du cliquetis des longues et des brèves classiques,

I. « Quanquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse videatur oratio, maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυρικοί a Græcis nominantur ; quos cum cantu spoliaveris, nuda pæné remanet oratio. » *Orator* num. LV.

non de la résonance de notre rime française, mais, ce qui est plus naturel et plus intime, du choc même des pensées et de l'écho des sentiments[1]. »

De choc des idées dans l'exemple cité, j'avoue à ma honte que je ne vois pas trace. Quant à l'écho des sentiments, ceux du cœur de Lamech ont dû passer certainement dans sa poésie; leur vivacité si grande se fût mal traduite en prose. Mais cette poésie, à quelle langue appartient-elle ? Quel était son rythme ? Vous ne le savez pas. N'était-elle pas chantée, et, si elle l'était, sur quel rythme l'était-elle ? Qui nous le dira ? Vous supposez donc gratuitement, qu'il n'y avait là aucun cliquetis de longues et de brèves, ou du moins, — car il se peut que la langue de Lamech ne possédât ni syllabes longues ni syllabes brèves, — qu'il ne s'y trouvait rien autre, l'accent par exemple, dont aucune langue n'est dépourvue, pour servir de base à un rythme parfaitement déterminé et musical.

Le peuple, qui n'est pas grammairien, d'ordinaire, et qui ignore les savantes combinaisons des longues et des brèves dans les mots, n'en a pas moins le sentiment du rythme, lorsqu'il chante ; et, chose remarquable, son rythme « très naturel et très intime » se compose tou-

1. Dom Pothier, *Mélodies grégoriennes*, chap. XIII. — Cliquetis des longues et des brèves classiques ! Je relis ici le livre III *de l'Orateur*, de Cicéron, du nº XLIV au nº LII ; je relis l'*Orateur*, du même, depuis le nº I. jusqu'à la fin ; je relis dans Quintilien, de *l'Institution oratoire*, le chap. IV du IXe livre, *de compositione* ; et je me demande, après cela, ce qu'il faut penser dans le rythme oratoire de ce long cliquetis de longues, de brèves, et de pieds métriques, au commencement, au milieu, à la fin des phrases et des périodes du discours. Ah ! nous serions mal reçus à réclamer pour la musique grégorienne, au moins tout ce que Cicéron et Quintilien ont mis dans leur rythme oratoire.

jours de longues et de brèves, arrangées d'après les proportions les plus simples. Lui aussi, s'il n'a pas de pensées qui se choquent, il a des sentiments ; et il les chante, pour entendre leur écho dans sa voix. Est-ce dans un rythme oratoire et à la manière de Lamech, traduit en hébreu ou en latin? Jamais. « A toutes les époques, chez toutes les nations, même les plus sauvages, le peuple a manifesté ses sentiments, a traduit ses souvenirs par des chants dont le caractère était vif ou lent, gai ou triste, selon qu'ils exprimaient sa joie ou ses souffrances. Ce qui leur donne ce caractère, ce n'est pas seulement la variété d'intonation, c'est surtout le mélange et la combinaison symétrique des sons plus ou moins longs, plus ou moins brefs. Ce mélange, cette combinaison constituent le rythme. La musique sans rythme est incapable d'exprimer la vivacité des images, la puissance des sentiments qui règnent dans les chants populaires. Nul doute donc, qu'ils aient été mesurés [1]. »

Le fait est là, de plus en plus constaté par les voyageurs et les missionnaires jusque dans les régions les plus inconnues : la musique existe partout comme la poésie, et ce qui en est l'âme, c'est un rythme parfaitement caractérisé par la combinaison de sons longs et de sons brefs, un vrai rythme musical. Eh bien, voilà le rythme naturel, intime, celui qui jaillit spontanément de l'âme, qui est l'expression adéquate des sentiments, qui fait la musique et la poésie. L'autre, le rythme oratoire, Cicéron le dit assez, n'a jamais été l'œuvre que des rhéteurs, voulant mettre dans leurs discours quelque chose de la poésie, pour flatter mieux les oreilles et plaire à leurs audi-

1. De Coussemaker ; *Hist. de l'harmonie*, I part., II, ch. 1.

teurs. Ce rythme-là leur appartient ; qu'ils le gardent donc, la musique n'a qu'en faire.

CONCLUSION

Concluons que la musique grégorienne, comme toute musique, possède un rythme proprement musical ; l'en priver, c'est lui enlever du même coup ce qui donnait la vie à ses chants, ce qui faisait en grande partie sa beauté et son agrément, ce qui peut seul lui rendre aujourd'hui encore la puissance d'expression qu'elle avait autrefois, au témoignage de ceux qui l'ont le mieux connue et le plus goûtée.

J'ai ajouté, que le rythme grégorien n'est autre que le rythme en usage dans toute l'antiquité, le rythme de la musique des Grecs, adopté par les Latins et conservé dans l'Église chrétienne pour la célébration du culte divin. Nous en avons pour garants Hucbald de Saint-Amand et Guy d'Arezzo, dans les passages que j'ai transcrits en commençant. L'un et l'autre nous parlent, en effet, d'un rythme composé de pieds qu'on battait en chantant et qui servaient de mesure au mouvement mélodique, de pieds qui contenaient des notes longues et des brèves diversement combinées, de pieds par conséquent tantôt dactylique, tantôt iambiques ou spondaïques, etc., de pieds enfin ou de neumes se réunissant deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, etc., pour former des distinctions ou stiques rythmiques, les uns semblables aux dimètres poétiques, les autres au trimètres, aux tétramètres, etc... Or,

qu'est cela, sinon la rythmique musicale des Grecs et des Latins ?

Ainsi encore, au IXe et au Xe siècles, Remi d'Auxerre, moine bénédictin de l'abbaye de Saint-Germain, près de Paris, expliquait le rythme musical en empruntant le traité de Martianus Capella, *de Musica*, qui est tout grec, et auquel il ajoutait ses Commentaires pour en mieux préciser le sens[1]. Ainsi plus tard, le moine Hothby, que nous avons cité, nous montre dans la musique grégorienne des *modes* rythmiques, qui ne sont au fond que les pieds de la musique grecque adaptés aux usages du plainchant et notés à la manière du temps. Ainsi enfin les Églises orientales, plus fidèles à leurs traditions que celles de l'Occident, ont conservé jusqu'à nos jours le rythme primitif de leurs mélodies, et ce rythme est grec.

Quel autre rythme, d'ailleurs, la musique grégorienne aurait-elle pu avoir, puisque ce rythme des Grecs, non seulement était le seul connu, le seul en usage à cette époque, mais ne faisait en réalité que régulariser, théoriser la pratique universelle de tous les peuples où la musique est cultivée ? Ses formes simples et naturelles convenaient on ne peut mieux au mélodies ecclésiastiques ; on s'en convaincra, lorsqu'on aura sous les yeux ces mélodies rythmées à la manière ancienne. J'ose dire que, pour tout musicien doué d'une âme d'artiste, elles apparaîtront là, sinon toutes, du moins la plupart, ce qu'elles sont en réalité, de vraies perles musicales. Le rythme leur communique un mouvement si naturel, une couleur si franche et si douce, que leur beauté expressive se fait aisément sentir à l'âme ; elle comprend alors ce que l'absence du rythme laissait obscur et inintelligible au sens musical.

1. Cf. Migne, *Patrol. lat.*, t. 131.

LIVRE II

DU RYTHME

DANS LA POÉSIE LITURGIQUE

1. Nous avons vu comment, dans la poésie classique des Grecs et des Latins, l'accord existait entre le rythme poétique et le rythme musical : il nous a même été facile de restituer aux vers et aux strophes de la poésie lyrique les formules rythmiques qui leur correspondent et qui les expliquent.

Il s'agit maintenant d'appliquer cette théorie du rythme ancien aux hymnes de l'Église latine, puisque aussi bien c'est la seule qui leur puisse convenir.

Mais observons tout d'abord, que l'hymnographie latine n'est pas tout entière fondée sur le mètre classique. Les hymnes et cantiques qu'elle renferme, sont de deux sortes.

Les hymnes *métriques*, c'est-à-dire composées d'après les règles de la prosodie classique ;

Les hymnes *toniques*, dont la prosodie a pour point de départ l'accent tonique des mots et non pas la quantité des syllabes.

Ce sont deux espèces de poésie toutes différentes et qui n'ont pas avec le rythme musical les mêmes relations. Il est nécessaire, par conséquent, que nous traîtions chacune à part, afin de bien déterminer pour l'une et l'autre leur manière diverse de s'accommoder au rythme. Je parlerai en premier lieu des hymnes métriques, qui ne peuvent offrir aucune difficulté, après ce que nous avons dit, puis des hymnes toniques sur lesquelles je devrai m'étendre davantage.

CHAPITRE I

Les hymnes métriques.

---

2. Le plus grand nombre des hymnes insérées dans le bréviaire romain sont de composition métrique, elles suivent les règles de la prosodie latine. Les rythmes, d'ailleurs, qu'ont empruntés les poètes chrétiens ne sont pas nombreux, du moins pour ce qui regarde l'Hymnaire romain ; car les recueils d'hymnes sacrées non liturgiques en contiennent un certain nombre composées sur d'autres rythmes, particulièrement des pentamètres, des tétramètres et des trimètres dactyliques. Nous ne nous occuperons que des hymnes de forme classique admises dans les Offices liturgiques.

Les unes sont monostiques, c'est-à-dire à strophes formées d'une seule espèce de vers ; les autres sont polystiques, mais du genre le plus simple.

Parmi les hymnes monostiques, il ne s'en trouve pas de rythme dactylique ; les seules qui existent sont :

1°) Les dimètres iambiques qui forment la catégorie la plus nombreuse ;

2°) Les trimètres iambiques ou sénaires, en assez petit nombre ;

3°) Les septénaires trochaïques, rarement sous la forme de septénaires, plus souvent divisés en deux mètres, l'un de huit, l'autre de sept syllabes.

Les hymnes à strophes polystiques se réduisent à quatre espèces :

1° La strophe saphique ;

2° Deux strophes asclépiades ;

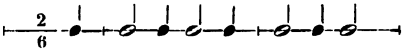
3° Une strophe archilochienne ;

Le rythme de ces strophes monostiques et polystiques nous est connu ; je me contenterai donc d'en rappeler la formule et de donner pour chaque espèce des exemples tirés de l'Hymnaire.

I

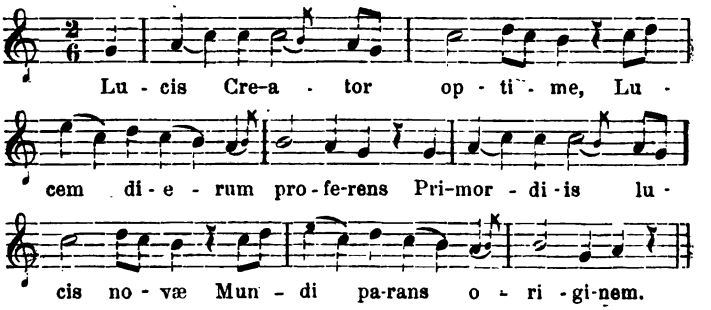
Strophes monostiques

3. *Dimètre iambique.* C'est un mètre plutôt qu'un vers, car il n'a pas de césure. Sa formule rythmique est régulièrement :



Mais à cette formule la mélodie peut toujours ajouter les divers ornements du chant, comme petites notes de passage, apogiatures, ports de voix, notes d'agrément, trilles, etc..., qui laissent intacte la forme rythmique. La mélodie peut encore diviser les temps composés dans leurs temps sim-

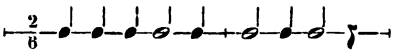
ples, et les temps simples en fractions de temps, mettre, par exemple, deux noires pour une blanche ou deux croches pour une noire, le rythme n'en est pas modifié, parce que les syllabes du texte n'en sont pas multipliées et qu'elles conservent toujours leur place sur l'arsis et la thésis de chaque pied ; seulement une même syllabe dans ce cas porte deux ou plusieurs notes mélodiques, au lieu d'une. Ainsi l'hymne suivante :



tout en conservant le rythme de la formule, qui est égal ternaire avec anacrouse à chaque stique, varie quelque peu la figure des pieds mélodiques, soit en décomposant les temps composés, soit en divisant les temps simples, soit aussi en ajoutant çà et là quelques petites notes de passage et ports de voix. Le dernier temps de chaque stique n'a reçu que la valeur d'une noire ou brève, afin de ménager le silence qui doit séparer les stiques. Les règles de la poésie admettent, d'ailleurs, que la dernière syllabe d'un vers est ordinairement commune, c'est-à-dire qu'elle peut être longue ou brève suivant que le rythme l'exige.

Le dimètre iambique correspond encore à une formule rythmique un peu différente de celle que nous venons de voir. L'anacrouse disparaît et le rythme devient théti-

que. En ce cas, la thésis du premier pied est toujours décomposée en temps simples ; au lieu de figurer un trochée métrique, elle représente un tribraque.

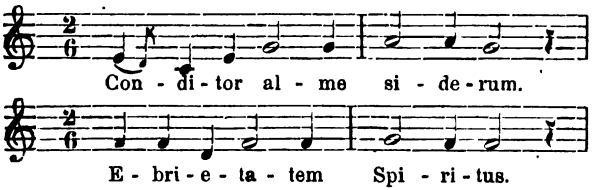


Le rythme n'en est pas changé, c'est toujours le pied égal ternaire, sous une autre figure ; le mètre poétique ne change pas non plus, son caractère trochaïque en est seulement un peu plus accentué, comme nous l'avons observé déjà avec St-Augustin.

Que cette seconde formule du dimètre iambique ait existé réellement, nous le voyons par plusieurs des hymnes de l'Église, dont quelques-unes sont attribuées à St-Ambroise, et par les hymnes toniques qui ont pris le rythme du dimètre iambique. Rappelons-nous d'abord, que les hymnes liturgiques sont faites, non pour être lues ou déclamées, mais pour être chantées par tous les fidèles. Il est probable même, étant données les circonstances dans lesquelles St-Ambroise en a introduit l'usage dans l'Église, qu'elles ont emprunté à l'origine des mélodies populaires, et que le St Evêque n'a fait qu'adapter des paroles nouvelles sur ces airs anciens. Or, un certain nombre de ces hymnes contiennent des licences inexplicables et inadmissibles, à moins qu'on ne leur suppose un rythme thétique et non pas anacrousique. Ainsi l'hymne des Dimanches, à Vêpres, commençait par ce vers : *Condĭtŏr ālme sĭdĕrum.* – Celle du lundi à Laudes, terminait la 1re strophe par cet autre vers ; *Ĕbrĭĕtātĕm Spĭrĭtŭs.*

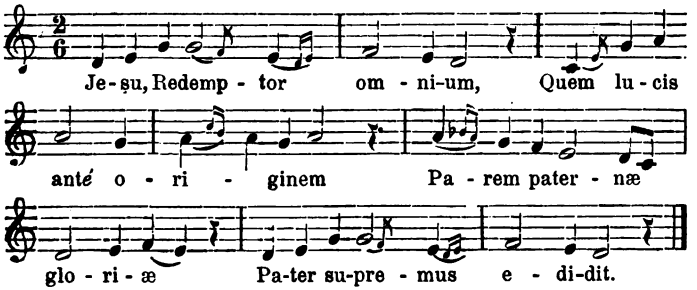
Les correcteurs de l'Hymnaire romain, sous le pape Pie V, ont vu là des incorrections choquantes qu'ils se sont hâtés de faire disparaître. Pourtant St-Ambroise, connais-

sait la prosodie latine et il n'aurait pas, assurément, de propos délibéré, commis de pareilles fautes contre les règles de la versification. Mais St-Ambroise chantait ses hymnes et il lui a paru suffisant, que le rythme de la mélodie concordât avec celui de la parole. C'est ce qui arrive en effet quand on remplace la première formule rythmique du dimètre par la seconde :

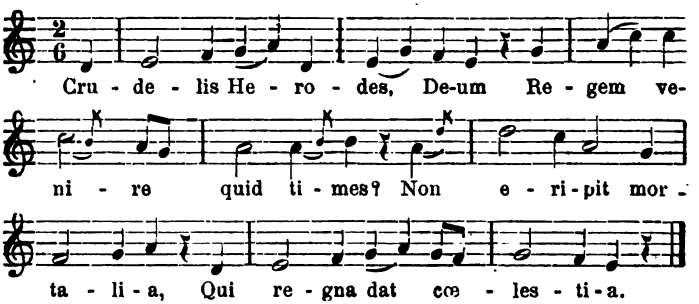


Il semble que St-Ambroise avait raison et qu'il n'y avait pas lieu de le corriger. Nous verrons, d'ailleurs, la même chose se reproduire dans les hymnes toniques du moyen-âge. La 2e formule est donc parfaitement légitime ; d'autant plus qu'elle introduit dans le rythme du dimètre iambique une variété, qui rompt très heureusement l'uniformité de la formule primitive.

Cette formule thétique est applicable à un assez grand nombre des hymnes dimètres du Bréviaire romain. Presque toutes celles dont la mélodie offre au premier pied de chaque stique une thésis non décomposée, sont dans ce cas :



Il faut excepter cependant celles dont la composition mélodique, d'après les lois modales de la musique grégorienne, exige nécessairement que la première thésis soit précédée d'une anacrouse. C'est ce qui a lieu, par exemple, toutes les fois que la mélodie arrive au second temps sur la tonique ou la dominante du mode et que le premier temps débute sur un degré différent ; car alors, pour faire sentir les tetracordes propres du mode, la thésis du premier pied, temps principal du rythme, doit répondre à la tonique ou à la dominante et le rythme devient anacrousique. Exemple :

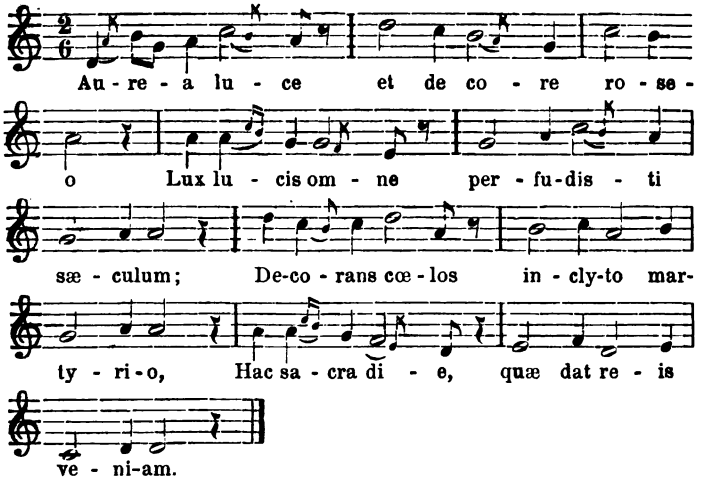


4. *Trimètre iambique.* Le sénaire iambique ne diffère pas dans les hymnes liturgiques de ce que nous l'avons vu chez les poètes classiques. La formule rythmique est la même et la césure y est toujours penthémimère.

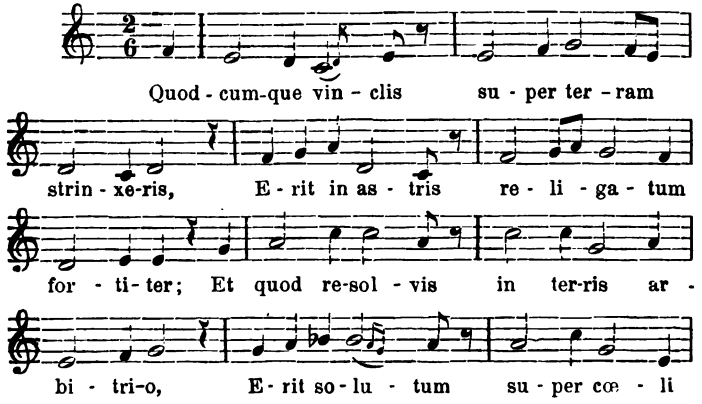
Cette césure est indispensable à la mélodie et au rythme ; les correcteurs du bréviaire n'y ont pas pris garde, quand ils ont voulu faire disparaître les incorrections supposées des hymnes anciennes. Plusieurs des strophes ainsi corrigées ne cadrent plus avec le rythme et elles faussent la mélodie ; on voit qu'elles ont été refaites pour la lecture et non pour le chant. Grave défaut qu'il faudra nécessairement corriger plus tard.

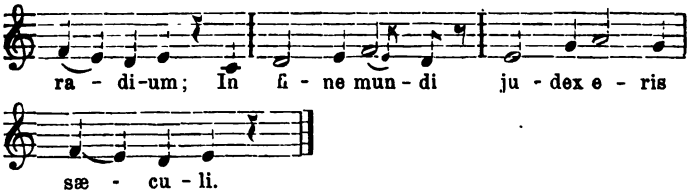
Les strophes des hymnes trimètres contiennent les unes quatre vers, les autres cinq. Le rythme est le même pour toutes; en voici deux exemples :

Strophes de quatre vers



Strophes de cinq vers





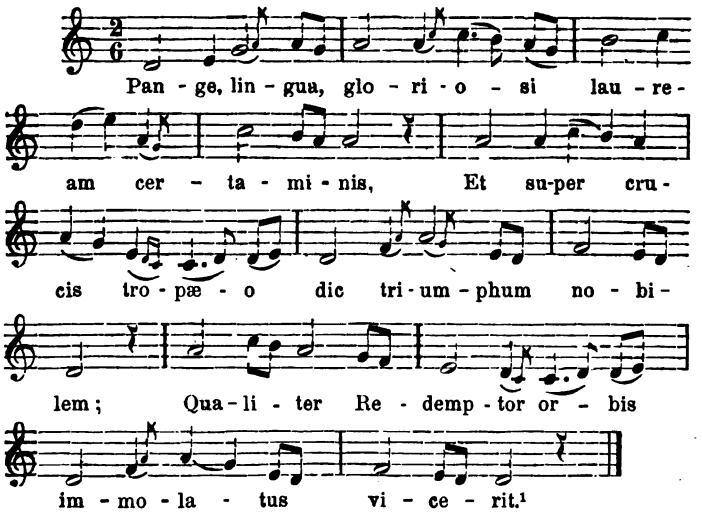
J'ai préféré transcrire ces deux hymnes avec leur ancien texte ; le texte corrigé n'observant pas les césures où elles doivent être, il s'adapte moins bien à la mélodie. On remarquera que la première hymne a été composée sur la deuxième formule rythmique. La seconde offre un mélange des deux formules, qui unit en une même phrase musicale le premier et le second vers, le troisième et le quatrième ; le dernier vers et le dernier stique restent seuls en forme de clausule à la strophe tout entière. Il y a là un arrangement rythmique, que le texte ne fait pas soupçonner, mais qui donne à toute la strophe plus d'unité, en même temps que beaucoup de clarté et d'expression.

Les hymnes de ce genre sont peu nombreuses dans l'hymnaire ; elles semblent avoir été réservées aux fêtes des SS. Apôtres Pierre et Paul, car on ne les retrouve pas ailleurs.

5. *Septénaire trochaïque.* J'ai dit déjà qu'il se présente dans les hymnes liturgiques sous deux formes différentes : sous forme de tétramètre trochaïque, correspondant à un vers unique, et sous forme de dimètres, l'un acatalectique et l'autre catalectique, correspondant à deux vers ou deux mètres.

Nous n'avons qu'une seule hymne dont les strophes soient composées de tétramètres. C'est l'hymne de Fortunat à la Croix : Pange lingua, etc.

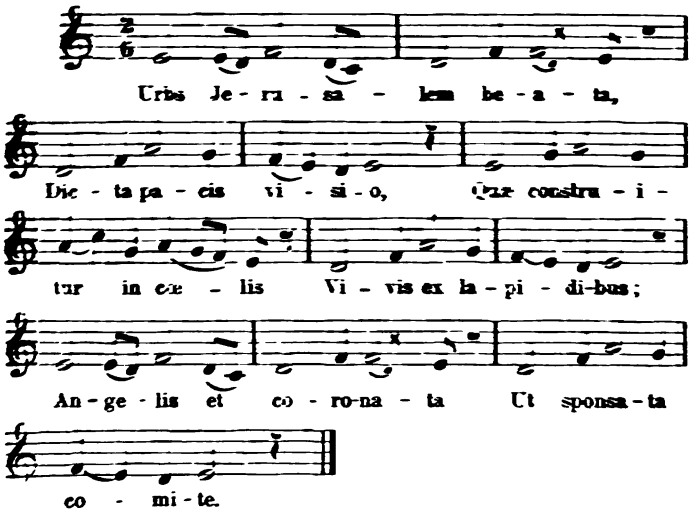
Pange linga... lauream.



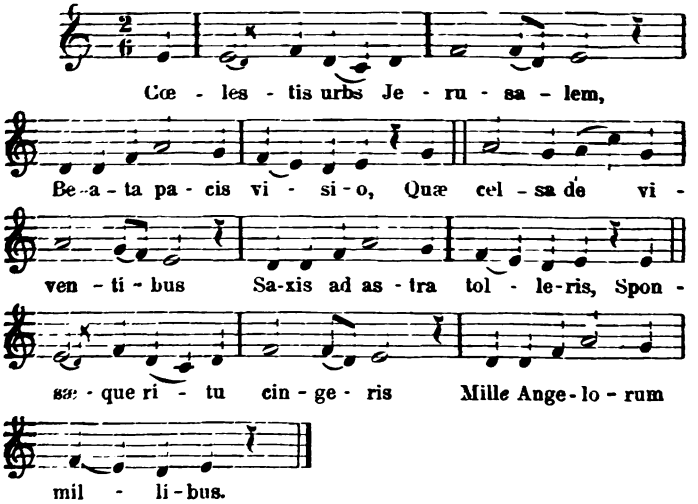
Les hymnes, dans lesquelles le septénaire a été divisé et forme deux vers, sont un peu plus nombreuses, mais elles appartiennent presque toutes à la poésie tonique. Les réviseurs du bréviaire en ont rejeté quelques-unes, qu'ils ont remplacées par des hymnes iambiques, tout en leur conservant la même mélodie. On conçoit ce que pouvait être l'adaptation d'une hymne iambique sur un rythme trochaïque ; le rythme faisant alors défaut, la mélodie se chantait de n'importe quelle manière. Voici une de ces hymnes trochaïques converties en iambiques, et un exemple des modifications que doit subir le rythme pour s'adapter au nouveau mètre.

1. On verra dans la suite de ce travail comment, sous l'empire des habitudes populaires, ce rythme ternaire et métrique se trouve transformé dans l'Antiphonaire de St-Gall en rythme binaire et tonique.

Hymne trochaïque

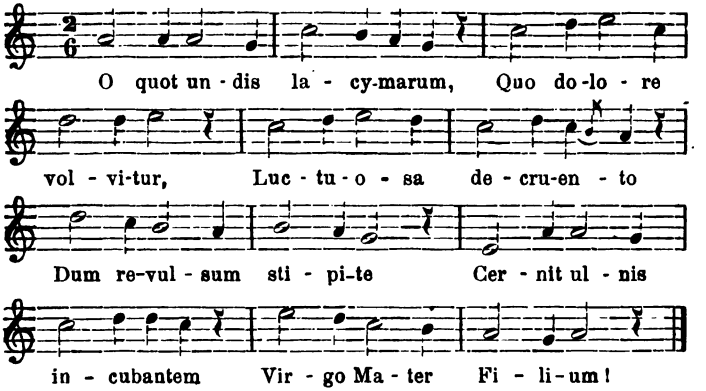


Hymne iambique



Ici encore les deux formules rythmiques sont employées, pour unir davantage en une seule phrase musicale les deux stiques qui correspondent au stique unique du septénaire trochaïque ; mais rythme et mélodie ont dû nécessairement subir quelques changements pour s'accommoder au mètre iambique.

Dans l'exemple précédent le septénaire tonique garde encore les formes du mètre classique; il n'est pas divisé en deux vers, c'est un vers unique qui n'a qu'une césure après la huitième syllabe. L'hymne suivante fait du septénaire deux vers distincts, l'un de huit syllabes avec césure au milieu, l'autre de sept syllabes sans césure.



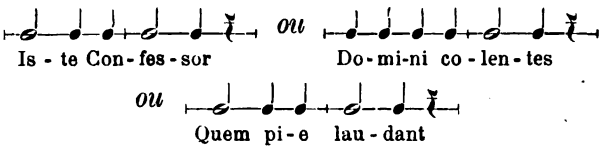
Le repos à la fin de l'octosyllabe a besoin d'être accentué plus que s'il s'agissait d'une simple césure ; de là la modification rythmique de ce pied, en vue de terminer toujours par un silence d'un temps.

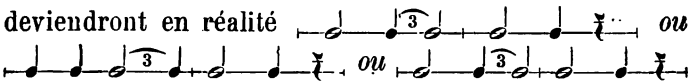
II

Strophes polystiques.

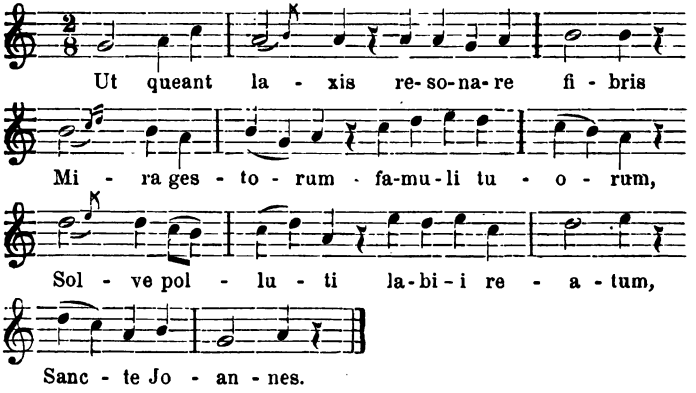
6. *Hymnes saphiques.* Ce sont les plus nombreuses

après les dimètres iambiques. Pratiquement, le mélange du rythme ternaire et du rythme binaire disparait dans le chant populaire, et ces hymnes peuvent être notées simplement dans le rythme égal, pieds quaternaires. Même avec cette notation, les bons chanteurs feront naturellement sentir les trochées ou les iambes, en appuyant sur la syllabe longue plus que sur la brève, et pour eux, par exemple,

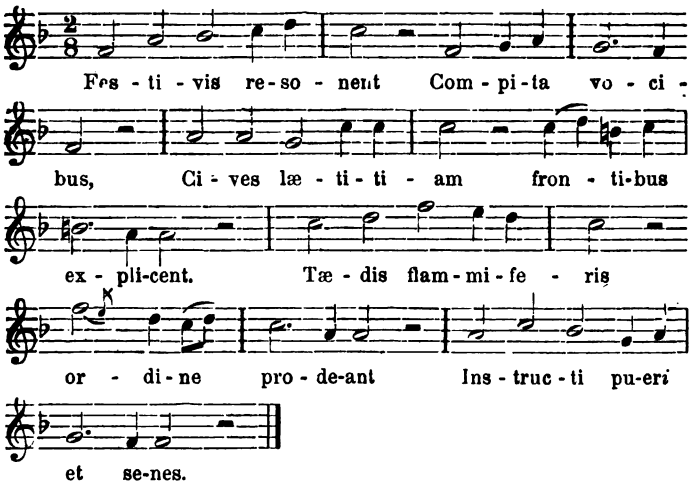


deviendront en réalité 

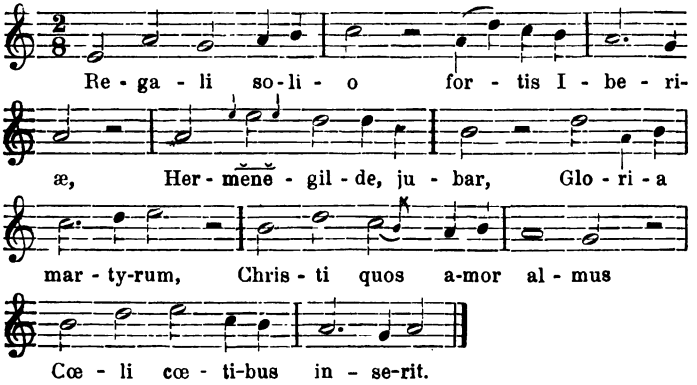
Mais ces nuances d'exécution rythmique ne doivent pas être demandées au peuple, qui ne comprend bien que les rythmes simples et francs. C'est pourquoi dans l'Hymnaire toutes les hymnes saphiques sont notées dans le rythme égal, pieds simplement quaternaires et sans triolets, comme dans l'exemple suivant :



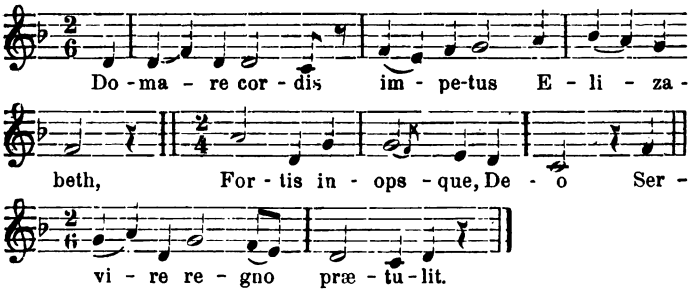
7. *Strophes asclépiades.* La forme la plus ordinaire contient trois vers asclépiades et un mètre glyconique :



La seconde forme de ces strophes remplace le troisième vers asclépiade par un trimètre dactylique ou, ce qui au point de vue du mètre est la même chose, par un glyconique second catalectique :



8. *Strophes archilochiennes.* Reste une dernière hymne, la seule de cette espèce dans laquelle le mélange des rythmes existe, non pas dans la composition des vers, mais dans celle de la strophe, qui renferme trois vers de rythmes différents : le premier, sénaire iambique ; le deuxième, trimètre dactylique catalectique ; et le troisième, dimètre iambique. C'est l'hymne de Ste-Elizabeth, que voici :



C'est le seul exemple, ai-je dit, de strophes ainsi mêlées, qui se rencontre dans l'Hymnaire romain. De fait, des strophes de ce genre conviennent mieux à la lecture qu'au chant ; ou, si l'on veut qu'elles soient chantées, ce doit être par des artistes exercés au changement de rythme, qu'elles introduisent dans la mélodie. Passer subitement du rythme ternaire au rythme binaire, puis de ce dernier revenir aussitôt au ternaire, n'est pas le fait de la multitude. Dans l'antiquité, au témoignage d'Aristote, on ne donnait à chanter aux chœurs que des compositions monorythmes : « changer souvent de rythme, dit le philosophe, est plus facile à un chanteur qu'à plusieurs, à l'acteur qu'aux personnages des chœurs ; il fallait donc à ceux-ci une composition plus simple [1]. » Les

1. Aristote. *Problèmes.* XIX. 15.

premiers compositeurs de nos hymnes chrétiennes l'avaient compris ; c'est pourquoi ils n'ont employé que des strophes monorythmes. Les poètes de la Renaissance s'inquiétaient peu du rythme, ils ne connaissaient que le mètre et faisaient des vers plus pour la lecture que pour le chant, en quoi ils ont eu tort assurément, nous l'avons remarqué déjà au sujet des trimètres iambiques.

CHAPITRE II

Les Hymnes syntoniques.

---

9. L'accord du mètre classique avec le rythme musical se fait par le moyen des syllabes longues et des syllabes brèves, qui répondent aux temps longs et aux temps brefs du rythme. La musique et la poésie ont donc ici une chose commune, la durée des temps qu'on met d'une part à prononcer les mots, d'autre part à chanter les sons mélodiques. La proportion dans la durée des mouvements est le premier élément du rythme, aussi bien dans la parole que dans le chant.

Mais il est un autre élément, que nous avons dit appartenir essentiellement au rythme et qui existe, en effet, dans le rythme musical : c'est l'accentuation variée et proportionnelle des temps. Or, cet élément existe dans la parole, car tous les mots y ont leur accent tonique. Il y est même plus naturel et plus nécessaire que la longueur

ou la brièveté des syllabes, puisque en toute langue l'accent tonique existe et que les illettrés même l'observent, tandis que la métrique des syllabes est particulière aux langues classiques et n'était connue que des seuls lettrés. On conçoit dès lors la possibilité de faire concorder ensemble l'accentuation du chant et l'accent de la parole, et de donner ainsi à l'une et à l'autre un même rythme, fondé non plus sur l'égalité de durée dans les sons et dans les syllabes, mais sur une même disposition des temps forts et faibles et des syllabes accentuées et atones.

10. De fait, la poésie classique était le privilège des classes lettrées, du petit nombre par conséquent. Mais le peuple, chez les Grecs et chez les Latins, avait aussi sa poésie, il avait ses chants, sa musique, pour exprimer à sa manière ce qu'il sentait, ce qu'il aimait. Cette poésie essentiellement rythmique, c'est-à-dire associée à la musique, négligeait complétement la *quantité* ignorée du vulgaire; elle ne connaissait que deux choses: tant de syllabes pour un vers, d'après les temps du rythme, et les syllabes accentuées à telles et telles places dans les vers, pour cadrer bien avec les temps forts du rythme. « Les éléments en sont partout les mêmes : c'est le syllabisme et l'accent... Et voilà la poésie populaire des anciens Romains; voilà la versification *plebeia*, à l'usage de ceux qui parlaient le *sermo plebeius*. C'est ce qui est attesté par les historiens de l'antiquité ; c'est ce que proclament à l'envi Cicéron, Horace, Virgile, Tite-Live, Valérius Flaccus, Servius, Fortunatianus, Denys d'Halicarnasse et plusieurs autres. Ce sont ces mêmes vers, que Cicéron regrette fort intelligemment : « Plût aux dieux, s'écrie-t-il, qu'ils fussent parvenus jusqu'à nous! » Ce sont ces vers que Denys d'Halicarnasse appelle des

« chants patriotiques » et dont Servius dit qu'ils étaient seulement composés *ad rythmum* [1]. »

11. Or cette poésie, malgré tous les changements survenus dans la langue, demeura toujours la seule poésie à l'usage du peuple, aussi bien en Grèce qu'à Rome. Elle disparait à nos yeux pour un temps dans les splendeurs de la poésie classique et bien peu de monuments en sont parvenus jusqu'à nous. C'est le christianisme qui la fait revivre, en l'appelant à l'honneur de chanter les louanges du vrai Dieu dans les cérémonies de son culte. Saint-Ambroise à Milan semble être le premier qui l'ait introduite dans l'église ; toutefois il ne le fit que dans une mesure assez restreinte, pour élargir seulement et simplifier le moule classique, afin d'y couler la langue chrétienne. C'est dans l'Eglise orientale au VIe et au VIIe siècles, dans l'hymne Acathiste [2] de Sergius, patriarche de Constantinople, que cette versification ancienne et nouvelle tout à la fois, prend définitivement rang parmi les formes poétiques. A partir de cette époque, l'Eglise grecque ne connut plus d'autre langue pour célébrer les mystères du Sauveur, la grandeur de Dieu et la gloire des Saints.

L'évolution fut plus lente dans l'Eglise d'Occident, où le mètre classique servit longtemps encore aux hymnographes. Aux Xe et XIe siècles seulement, la poésie populaire s'affranchit de la sujétion où elle avait été tenue

1. L. Gauthier, *Les épopées françaises*, tome I, ch. 7. — Voir aussi G. Paris, *Lettre à M. L. Gauthier sur la vérification latine rythmique.* — Cardin. Pétra, *Analecta sacra*, tom. I. — P. Edm. Bouvy, *Etude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie grecque*, et plus récemment Ulysse Chevalier, *Poésie liturgique du moyen âge. — Histoire et rythme.*

2. Ainsi appelée, parcequ'elle se chantait debout comme notre *Te Deum.*

jusque là, et le syntonisme prit possession pleine et entière de l'hymnographie latine. Il nous faut maintenant expliquer en quoi il consiste et par quels procédés il se met d'accord avec le rythme musical.

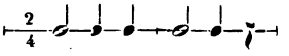
ARTICLE I

Eléments constitutifs de la poésie syntonique

12. Deux éléments surtout constituent la poésie syntonique : le *syllabisme* et *l'accent*. On y ajouta plus tard les assonnances d'abord, la rime ensuite ; mais ce troisième élément de la poésie rythmique ne lui est pas essentiel, il est tout accessoire, pour l'agrément de l'oreille, et le rythme s'en passe très bien. Ne considérons donc que les deux premiers éléments.

1er *Le syllabisme.* Pour rythmer la parole, la poésie classique fait varier la durée des syllabes dans les mots, suivant certaines règles de proportion. La poésie syntonique ne connaît ni syllabes longues ou brèves par elles-mêmes, ni pieds métriques, ni arsis, ni thésis. Pour s'accommoder au rythme, elle en compte les temps simples ou composés, elle place une syllabe sous chaque temps, et au lieu de dire un vers de trois, quatre ou six pieds, elle dit simplement un vers de six, de huit ou de dix syllabes, d'après le nombre de temps que contient la formule rythmique, sur laquelle ce vers doit être chanté.

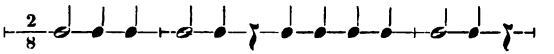
Voici, par exemple, une formule rythmique de deux pieds égaux binaires :



Elle renferme cinq temps pleins et un temps vide : le

silence n'a pas de parole. Il reste par conséquent, qu'il faudra cinq syllabes pour correspondre aux cinq temps de la formule. Le poëte composera un vers de cinq syllabes convenablement disposées ; exemple : *Te flagitantes — Spiritus sacer — Deo juvante* etc... La quantité métrique s'y trouvera parfois : *Lumine capti — Ore venusto,* etc.., mais le poète n'en a pas besoin, il ne la cherche pas, pourvu qu'il ait ce que réclame la versification tonique.

Soit encore la formule rythmique déjà connue:



Le stique contient onze temps pleins et deux silences: il faudra donc un vers de onze syllabes. Trois vers semblables, plus un quatrième de cinq syllabes formeront la strophe syntonique suivante :

Voce jocunda | resonemus omnes,
Laudibus sanctis | studium ferentes,
Urbis romanæ | modulando patrem
Laude Sylvestrum [1]

Il en sera de même avec toute espèce de formule rythmique binaire ou ternaire, du rythme égal ou du rythme double. Mais observons à ce sujet deux choses :

1° En comptant le nombre des syllabes nécessaires au rythme, le poète n'oublie pas les césures, et les syllabes sont disposées de telle sorte dans le vers, que les mots ne soient jamais coupés en deux par une césure ; celle-ci doit se rencontrer toujours avec la fin d'un mot, comme on le voit dans la strophe ci-dessus.

2° La poésie rythmique n'est pas soumise à la règle de l'hiatus ; deux voyelles, l'une à la fin et l'autre au com-

1. Patrol, lat. tome 151, page 813 et sqq.

mencement d'un mot, peuvent se rencontrer et compter comme syllabes réelles. Exemple :

Magnæ Deus potentiæ	Dimersa lymphis imprimens,
Qui‿ex aquis ortum genus	Subvecta cœlo‿irro-gans,
Partim remittis gurgiti	Ut stirpe‿una prodita
Partim levas in aëra	Diversa rapiant loca [1]

Quelquefois cependant les hymnographes ont eu recours à l'élision pour supprimer une syllabe surabondante dans le vers ; l'élision était donc facultative.

13. 2° *L'accentuation.* La poésie syntonique ou rythmique ne fut pas dès le principe ce qu'elle devint avec le temps et le travail des artistes, un art complet en possession de règles bien définies. Abandonnée longtemps à la seule inspiration du peuple, les incorrections, cela se conçoit, devaient y abonder, comme nous le voyons aujourd'hui encore dans nos chansons populaires.

Peu à peu cependant, à partir du jour où ce genre de poésie eut accès dans les temples chrétiens, il se régularisa et se perfectionna jusqu'à ne laisser plus rien à désirer au point de vue de l'art poétique.

Déjà au VIIe siècle le V. Bède, complétant la définition du rythme donnée par Marius Victorinus, distinguait deux sortes de poésie rythmique : celle des ignorants, du vulgaire, le plus souvent incorrecte et sans forme littéraire, et celle des doctes, des lettrés, qui y observaient certaines règles et, par le moyen de certains procédés qu'il n'explique pas, savaient mettre dans les vers rythmiques tout ce que le mètre donnait aux vers classiques d'élégance et de beauté. Si donc on veut connaître cette poésie et sa vraie nature, il le faut demander aux maîtres, à leurs œuvres les meilleures et incontestablement les plus régu-

1. Patr. lat. Ibid.

lières. Sous ce rapport, les hymnes et la séquence du T. S. Sacrement, les proses d'Adam de St-Victor, les strophes poétiques de Conrad de Haimbourg, prieur de Gaming, et de quelques autres encore sont à étudier. On y trouvera mises en pratique toutes les règles que suivaient les maîtres dans la composition de leurs chefs-d'œuvre rythmiques.

14. J'ai observé déjà, en parlant du rythme et de l'accentuation, qui en est le deuxième élément essentiel, comment la voix humaine, aussi bien dans le discours que dans le chant, procède avec une certaine alternative de force et de faiblesse, appuyant sur certains sons, certaines syllabes et passant légèrement sur les autres. De là l'existence bien constatée de deux sortes d'accents dans les mots, comme dans les pieds rythmiques, l'accent principal tonique ou métrique, et les accents secondaires. Qu'on prononce, par exemple, les mots suivants :

Corpus, *Anima*, *Amare*, *Sustinere*, *Propugnantibus*, *Cavillationibus* et l'on verra que les syllabes marquées de l'accent tonique ! sont fortes, celles qui ne portent rien sont faibles, atones, et les autres surmontées du signe V reçoivent un accent secondaire, moins fort que l'accent tonique, mais non pas atone comme les syllabes sans accent. Naturellement donc la voix humaine, lorsqu'elle prononce des mots distincts et isolés les uns des autres, accentue toujours les syllabes de deux en deux, mais en prenant comme base ou point de départ la syllabe principale du mot, celle qui porte l'accent tonique.

Dans le discours, où les mots sont associés les uns aux autres et doivent être prononcés sans arrêt de la voix, la distribution des syllabes accentuées et atones se trouve

nécessairement un peu modifiée. La place des accents toniques est déterminée par les mots eux-mêmes ; entre deux accents toniques ou secondaires il existe souvent, non plus une syllabe atone seulement, mais deux. Prenons comme exemple cette phrase de Cicéron, où j'ai marqué tous les accents toniques et secondaires que réclame une bonne prononciation.

! ! ! . ! ! ! . v
Tantus est enim splendor in laude vera, tanta in ma-
. ! ! v . ! ! v ! . !
gnitudine animi et consilii dignitas, ut hæc a virtute
! ! v ! v . ! ! v !
donata, cætera a fortuna commodata esse videantur. »

Dans cette phrase, dix-huit syllabes portent l'accent tonique, six peuvent recevoir un accent secondaire, les autres sont nécessairement atones. Or, sur les dix-huit syllabes qui ont l'accent tonique neuf sont suivies de deux syllabes atones. Ainsi la voix qui parle, cherche un appui dans les mots, en distribuant leurs syllabes plus ou moins accentuées de deux en deux, ou de trois en trois, mais non pas au delà ; car dès lors que deux accents toniques sont séparés par plus de deux syllabes atones, une de ces syllabes ou même plusieurs reçoivent un accent secondaire.

15. Voilà le fait, sur lequel est fondée la théorie de l'accentuation dans la poésie syntonique, et l'accord de cette poésie avec le rythme musical. Mais observons tout d'abord, que l'accent dans les mots et la quantité des syllabes sont deux choses complètement distinctes et point du tout équivalentes. La quantité métrique fait les syllabes longues ou brèves, elle leur donne une durée proportionnelle ; l'accent ne fait par lui-même ni longues ni brèves, il ne fait que des syllabes fortes et des syllabes faibles, quelle que soit d'ailleurs leur durée.

Aussi, dans la poésie métrique, les longues et les brèves se trouvent souvent distribuées à l'inverse des syllabes fortes et faibles. Par exemple dans ces deux mots, *Arboribusque comæ*, la prosodie métrique distingue trois syllabes longues et quatre brèves :

– ˘ ˘ – ˘ ˘ –
Arboribusque comæ

l'accentuation y met, au contraire, deux syllabes avec accent tonique, une avec l'accent secondaire et quatre atones

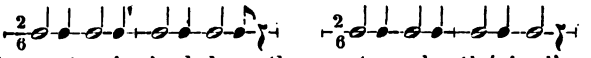
. ˇ . ! . ! .
Arboribusque comœ

et les syllabes fortes ne correspondent pas toutes avec les longues, non plus que les faibles avec les brèves.

De même donc que la poésie métrique ne considère dans les mots que la quantité de leurs syllabes et fait abstration de l'accent tonique ou secondaire, ainsi à son tour la poésie syntonique, sauf certains cas que nous signalerons, néglige la quantité et ne voit dans les mots que des syllabes fortes ou faibles. Toutefois, ces syllabes qui n'ont par elles-mêmes aucune quantité, peuvent recevoir une durée déterminée et se conformer ainsi au rythme de la mélodie. Mais cette adaptation rythmique ne se fait pas d'après les règles de la prosodie classique, elle suit d'autres règles qui ont pour base l'accentuation elle-même.

16. La poésie syntonique devant se modeler toujours sur le rythme musical pour le nombre et l'accentuation des syllabes, la règle générale de cet accord est la suivante : à un temps fort du rythme correspond une syllabe accentuée du vers, à un temps faible correspond une syllabe atone. L'hymne *Pange lingua*, du T. S. Sacrement,

nous montrera l'application de cette règle d'accord. Voici la formule rythmique :

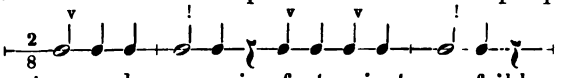


L'accent principal du rythme est sur les thésis, l'accent secondaire sur les arsis, mais la différence du principal et du secondaire importe peu ; ici toutes les thésis et toutes les arsis, sauf la dernière, sont accentuées, les autres temps sont faibles. Les vers devront donc pour répondre au rythme, présenter des syllabes accentuées, toniquement ou secondairement, en regard de chaque thésis et de chaque arsis ; ailleurs, ce seront des syllabes atones. Que l'on compare l'hymne entière, et l'on verra si ces conditions sont effectivement remplies. Je ne cite que la première strophe, elle suffira.

! ! v ! ! v !
Pange, lingua, gloriosi — Corporis mystérium
v ! v ! ! ! !
Sanguinisque pretiosi, — Quem in mundi pretium
! ! v ! ! ! !
Fructus ventris generosi, — Rex effudit gentium

Tout s'y trouve, nombre exact des syllabes, césures rythmiques, accentuation des syllabes ; les vers sont en parfait accord avec le rythme de la mélodie.

Prenons un autre exemple sur la formule saphique :



Cinq temps plus ou moins forts, six temps faibles, auxquels devront correspondre les syllabes fortes et faibles des vers :

In Annuntiatione B. V. Mariæ

! ! ! v
1 Deus, qui mundum crimine
!
[jacentem
! ! ! v !
Filii tui carne relevasti
! ! ! v !
Et veternosi perfidi serpentis
! !
Noxam delesti

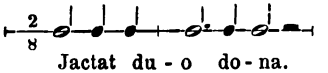
! ! ! !
2 Mortem quam dudum Eva
v !
[propinavit,
! ! ! v !
Ventre beato Virginis fugasti,
! ! ! v !
Ad preces nostras aures pietatis
! !
Tuæ reclina

Ici encore la concordance est aussi exacte qu'on peut la désirer ; sous ce rapport les deux strophes sont bien composées, quelle que puisse être leur valeur à d'autres points de vue.

Tel est le procédé dont se sont servis tous les maîtres de la poésie syntonique, pour donner à leurs vers la forme rythmique de la mélodie, à laquelle ils devaient être associés. La régularité constante de ce procédé — car les anomalies sont rares et ne se trouvent pas dans les compositions soignées — prouve bien qu'il était regardé comme la loi de ce genre de poésie, et il en explique parfaitement le rythme, calqué, modelé sur le rythme musical.

17. Cette règle de la concordance des temps forts et des syllabes accentuées, toute générale qu'elle est dans la poésie syntonique, comporte cependant trois exceptions remarquables.

1° Les poètes dérogent assez souvent à la loi de l'accentuation dans les mots dissyllabes, qu'ils traitent à la façon des poètes classiques, c'est-à-dire en faisant coïncider le temps fort avec la seconde syllabe et non pas avec la première, qui devrait être régulièrement accentuée. L'exception a lieu surtout quand le mot dissyllabe est un iambe métrique ; par exemple :



Jactat du - o do - na.

Mais les spondées et les trochées participent au même privilège.

! ! ! v
1° Genovefæ solemnitas
! ! ! v
Solemne parit gaudium :
! ! ! v
Cordis erumpat puritas
! ! ! v
In laudis sacrificium,

! ! ! v
2° Felix ortus infantulæ,
! ! ! v
Teste Germano præsule,
! ! ! v
Quod prævidit in spiritu
! ! ! v
Rerum probatur exitu. [1]

1. Prose de Ste-Geneviève, par Adam de St-Victor.

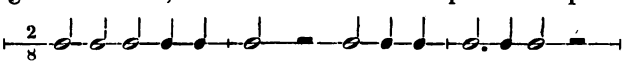
On s'explique aisément cette licence des poètes syntoniques par l'habitude qu'ils avaient prise, en chantant les hymnes liturgiques de St-Ambroise, de St-Grégoire et des autres poètes classiques, de pratiquer des inversions semblables. Elles sont si fréquentes dans ces hymnes, que l'oreille s'y accoutume et n'y trouve plus rien de choquant.

2°) Lorsque dans les pieds rythmiques se rencontre une suite de temps égaux, au moins trois, toutes les syllabes qui correspondent à ces temps sont aussi égales entre elles, et le poète ne tient pas compte de l'accent. Cette exception est constamment pratiquée, par exemple, dans les hymnes syntoniques *ad instar iambici*, quand le premier pied est thétique au lieu d'être anacrousique.

Verbum supernum prodiens.
Venit ad vitæ vesperam
Suis tradendus æmulis
Prius in vitæ ferculo etc.

Lux illu-xit do-mi-ni-ca,
Lux insignis, lux u-ni-ca,
Carnis delet op-pro-bria
Caro pec-ca-ti nescia [1].

Ou bien encore lorsque le rythme contient plusieurs longues de suite, comme dans les strophes asclépiades :



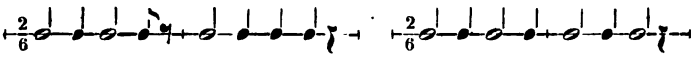
Sacris Solem-ni - is
Et-ex prœcor-di - is
Recedant ve-te - ra
Corda, voces et

junc- ta sint gaudi - a
sonent prœ- co- ni - a
no-va sint om - ni - a
o - pe-ra

3° Enfin, dans les hymnes ou séquences composées *ad*

1. Prose de Pâques, par A. de St-Victor.

instar septenarii trochaïci, c'est-à-dire de vers alternativement octosyllabes et heptasyllabes, les octosyllabes suivent rigoureusement la règle de l'accentuation trochaïque, mais les heptasyllabes n'ont aucune accentuation régulière pour les premières syllabes :



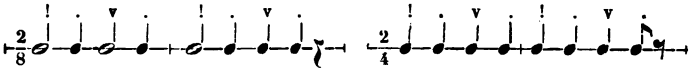
Lauda, Si-on, Sal-va-to-rem,
Lauda du-cem et pas-to-rem — In hymnis et can-ti-cis.
Dogma da-tur chris-ti-a-nis,
Quod in carnem transit pa-nis — Et vinum in san-guinem
In præse-pi ré-cli-na-tur
Cu-jus or-tus ce-le-bra tur — Cœ-les-ti præ-co-ni-o[1]

D'où vient cette exception et quel motif l'a fait admettre ? J'avoue ne le savoir pas ; car rien dans le rythme du septénaire trochaïque ne semble l'autoriser. Ce rythme a-t-il été modifié par les poètes du moyen-âge, de manière à remplacer les deux premiers trochées de l'heptasyllabe par des temps égaux ? C'est possible ; mais je ne puis l'affirmer. En tout cas, l'exception subsiste et elle est ordinaire aux meilleurs poètes syntoniques.

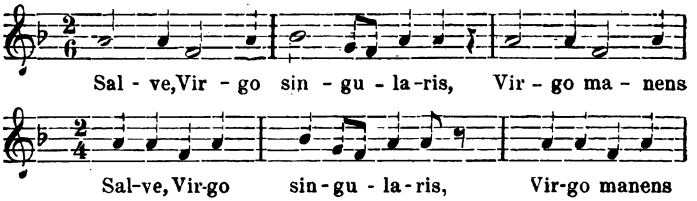
18. Telle est, en abrégé et dans ses éléments principaux, la poésie syntonique, et telle est aussi la manière dont elle fait l'accord du rythme poétique avec le rythme musical. L'accord est évident et il plaît à l'oreille. Il est vrai cependant, que l'accent tout seul, quelque régulier qu'il soit et disposé suivant toutes les proportions rythmiques voulues, ne suffit pas à déterminer le rythme de la poésie avec la même précision que la quantité. Un hexamètre dactylique, par exemple, un dimètre ou un

I. Prose d'Adam de St-Victor, pour Noël.

trimètre iambique, un vers saphique ou asclépiade, par la seule composition de leurs pieds métriques, ne laissent presque aucun doute sur le genre et l'espèce du rythme qui leur convient. Il n'en est pas de même des vers syntoniques, parce qu'une même accentuation peut convenir à plusieurs sortes de rythmes, que distinguent par ailleurs les diverses durées des temps. Ainsi ces deux rythmes :



diffèrent certainement de nature, l'un étant binaire et l'autre ternaire ; pourtant leur accentuation est la même. De sorte qu'un vers composé syntoniquement sur la première formule rythmique pourra tout aussi bien convenir à la seconde. En voici un exemple :



Le rythme du vers syntonique est donc souvent indécis; il a besoin alors d'être caractérisé, spécifié par des considérations autres que celles de l'accentuation. Nous verrons cependant qu'il est possible en bien des cas de le définir, même par la seule disposition des accents dans le vers. Que si parfois cela ne se peut, il reste toujours pour déterminer l'espèce du rythme le goût musical, auquel il appartient de discerner entre deux formes rythmiques celle qui convient le mieux à une mélodie et la rend plus expressive.

Quoi qu'il en soit de cette question, qui reviendra plus

loin, nous devons maintenant chercher quel usage la poésie syntonique a fait de son procédé rythmique, de combien de manières elle s'en est servi pour produire des œuvres *sui generis*.

19. L'hymnographie latine se divise en deux périodes, qui ont chacune leur caractère distinctif. Dans la première, qui commence à St-Ambroise et s'étend jusque vers le 10e siècle, la poésie syntonique suit en quelque sorte la poésie classique, elle prend ses formules rythmiques et sur ces formules, déjà fixées par un long usage, elle compose des vers, des strophes et des hymnes, d'après le procédé qui lui est propre. La seconde période s'ouvre avec Notker le Bègue, moine de St-Gall, l'inventeur des Séquences, qui devaient modifier si profondément l'art poétique et rythmique du moyen âge. Cette époque a duré jusqu'à la Renaissance ; celle-ci, en effet, rejeta la poésie syntonique dans l'oubli, comme barbare et indigne des esprits lettrés, et revint à la poésie classique des Grecs et des Latins. Mais durant cette seconde période, les poètes syntoniques s'étaient affranchis presque entièrement des formules de la prosodie métrique ; ils se firent leur prosodie à eux, et dès lors ne craignirent pas d'inventer des formes nouvelles, aussi bien pour le rythme que pour la composition de leurs strophes et de leurs vers.

Chacune de ces deux périodes offre un assez vaste champ d'études. Ne pouvant ici le parcourir en entier, je me bornerai à y introduire le lecteur et à lui en donner un simple aperçu, suffisant néanmoins pour qu'il puisse apprécier l'importance et la richesse de ces études, au point de vue de l'art poétique et musical.

ARTICLE II

Première époque.

20. La tradition est constante, qui attribue à St-Ambroise les premières hymnes composées en vers populaires. Sans doute, la plupart des compositions du Saint Docteur sont métriques, sauf les concessions faites en maints endroits au rythme musical : mais il en est un certain nombre cependant, qui ont toujours porté son nom et qui appartiennent certainement à la poésie syntonique. Elles ont disparu de l'hymnaire romain depuis la réforme du Bréviaire, sous Pie V; elles n'étaient pourtant pas à dédaigner, ce semble, tant à cause de leur origine que pour leur mérite intrinsèque. Nous avons sur ce point un témoignage précieux, celui du V. Bède ; il nous dira en même temps ce qu'était alors la poésie syntonique et quelle estime en faisaient les meilleurs auteurs.

« Or, le vers rythmique, dit-il, a beaucoup de ressemblance avec le vers métrique : c'est un langage modulé et ordonné, non d'après les lois métriques, mais en comptant le nombre des syllabes et en les disposant de manière à satisfaire l'oreille [1]. Les vers des poètes populaires sont de ce genre. De fait, le rythme peut exister sans le mètre, mais il n'y a pas de mètre sans rythme. C'est pourquoi on les définit : *le mètre*, la proportion dans le langage chanté, et *le rythme*, le langage chanté sans proportion. Le plus souvent néanmoins, vous trou-

1. Le V. Bède ne dit pas quelle était cette manière, mais il est évident qu'il s'agit ici de la concordance entre les temps forts et faibles du rythme et les syllabes accentuées et atones du vers. C'est la seule manière de satisfaire l'oreille dans la disposition des syllabes.

verez une certaine proportion dans les vers rythmiques; mais ce n'est pas l'art du poète qui l'y a mise, c'est la mélodie qui lui a servi de guide et qui, à son insu, a mesuré son langage.

« Or, ce que les poètes vulgaires font d'une manière inconsciente, les doctes le font avec art. C'est ainsi que, à l'imitation du mètre iambique, l'hymne suivante est admirablement composée :

O rex æterne, Domine, | Qui eras ante sæcula
Rerum creator omnium, | Semper cum Patre Filius.

et de même plusieurs autres de St-Ambroise. Ainsi encore, sur le modèle du mètre trochaïque, on chante une hymne alphabétique, dont le sujet est le *Jugement dernier* :

Apparebit repentina | Fur obscura velut nocte
Dies magna Domini | Improvisos occupans. »[1]

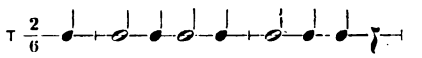
21. St-Ambroise a donc composé des hymnes en vers syntoniques et Bède, qui pouvait en parler sciemment, ne craint pas de les appeler *magnifiques* — « *præclarus.* » et admirablement composées — « *pulcherrime factus* ». Par lui nous apprenons encore, qu'il y avait deux sortes de poésie populaire ou rythmique : l'une, qui était l'œuvre de poètes sans instruction, rustiques, comme il les appelle ; l'autre, que les lettrés eux-mêmes ne dédaignaient pas et qu'ils composaient avec art. Tous deux procédaient de la même manière, au moyen du syllabisme et de l'accent ; mais les poètes rustiques, ignorants de ce qui est art, soit poétique soit rythmique, composaient d'instinct et ne se guidaient que par l'oreille — « *ad judicium aurium* » — les lettrés, au contraire, étudiant la nature pour en connaître les procédés, avaient soumis la poésie

1. V. Bedæ oper. pars I. *De re metrica.* ap. Migne, Patrol. lat. tom. 90.

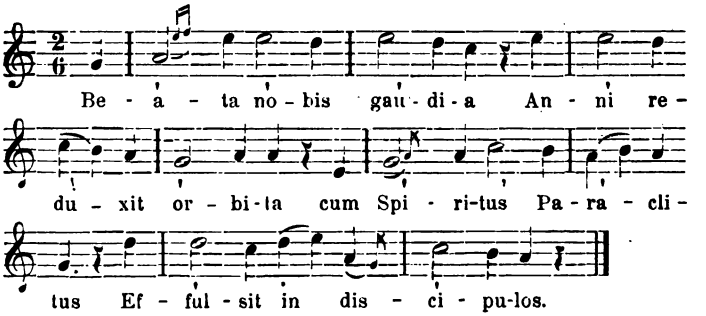
rythmique à certaines règles, ils en avaient fait un art qui pouvait marcher de pair avec la poésie classique et comptait déjà ses chefs-d'œuvre.

Ils n'eurent pas, d'ailleurs, à chercher pour cette poésie nouvelle des rythmes nouveaux, les anciens leur suffisaient. Ils les prirent donc comme moules et, sur ces rythmes à temps binaires ou ternaires, ils composèrent des hymnes, où l'accent tonique prit la place de la quantité, où le nombre des pieds métriques fut remplacé par le nombre des syllabes, où ces deux éléments réunis servirent à rythmer la parole et à en faire des strophes et des vers auxquels ne manque aucune des conditions de la vraie poésie. Suivons ce travail de la rythmique nouvelle.

22. *Dimètre iambique.* Il a deux formules rythmiques, l'une anacrousique, qui est plus conforme au mètre du vers, et l'autre thétique, qui permet de remplacer l'iambe du premier pied par un spondée ou même un trochée.

1e formule : 

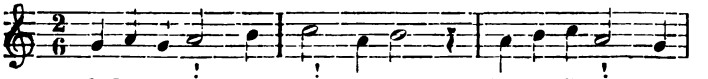
C'est un vers de huit syllabes sans césure, accentué sur la seconde syllabe et ensuite de deux en deux syllabes :

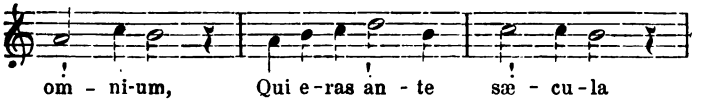


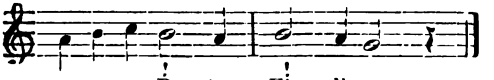
Les hymnes composées sur cette formule paraissent, d'ailleurs, être rares ; car il n'en est guère, où la forme iambique pure soit conservée au premier pied de chaque vers.

2e formule :

Ce sont toujours des vers de huit syllabes mais les trois premières n'ont aucune accentuation obligée :



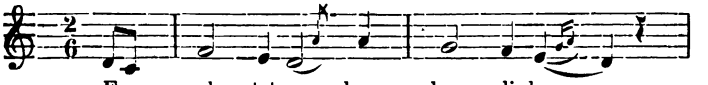


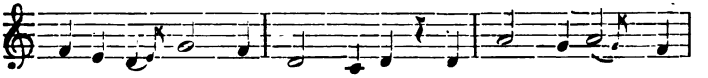


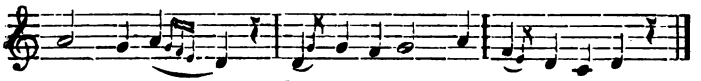
Qui mundi in primordio
Adam plasmasti hominem :
Cui tuæ imagini
Vultum dedisti similem.

Quæsumus, auctor omnium
In hoc paschali gaudio,
Ab omni mortis impetu
Tuum defende populum etc.

L'hymne suivante, du Commun des Apôtres, paraît avoir réuni les deux formules ; la première convient à tous les premiers et troisièmes vers, la seconde aux deuxièmes et quatrièmes vers :





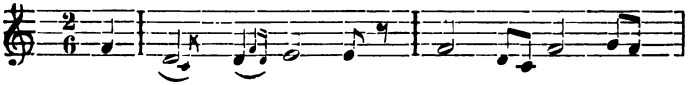


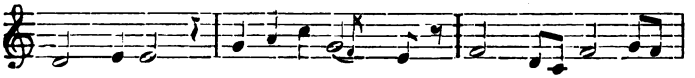
Qui cœlum verbo clauditis,
Serasque ejus solvitis,
Nos a peccatis omnibus
Solvite jussu, quæsumus.

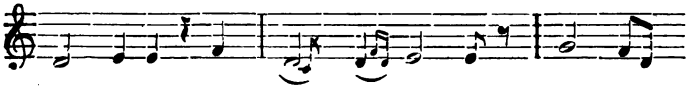
Ut cum Iudex advenerit
Christus in fine sæculi,
Nos sempiterni gaudii
Faciat esse compotes.

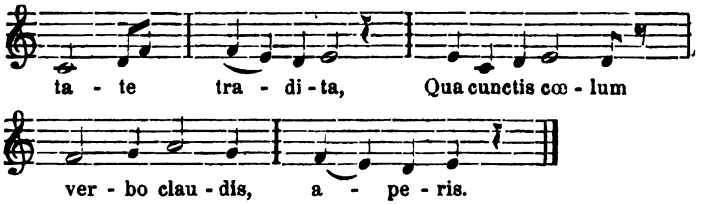
23. *Trimètre iambique.* Il n'a qu'une formule dans la poésie classique, mais la poésie syntonique a traité ce vers comme le dimètre et les trois premières syllabes ne sont pas régulièrement accentuées. Il y a donc lieu souvent de modifier la formule régulière, en la faisant thétique et non pas anacrousique. Nous avons vu, d'ailleurs, que les deux manières se rencontrent fort bien dans la même strophe, et constituent une division par phrases rythmiques, intermédiaire entre le stique et la strophe parfois trop longue.

J'ai donné déjà deux exemples de ces hymnes syntoniques *ad instar senarii,* (ch. I n° 4). En voici un autre, auquel les formules conviennent de la même manière.









Doctor egregie, Paule, mores instrue,
Et mente polum nos transferre satage;
Donec perfectum largiatur plenius,
Evacuato quod ex parte gerimus

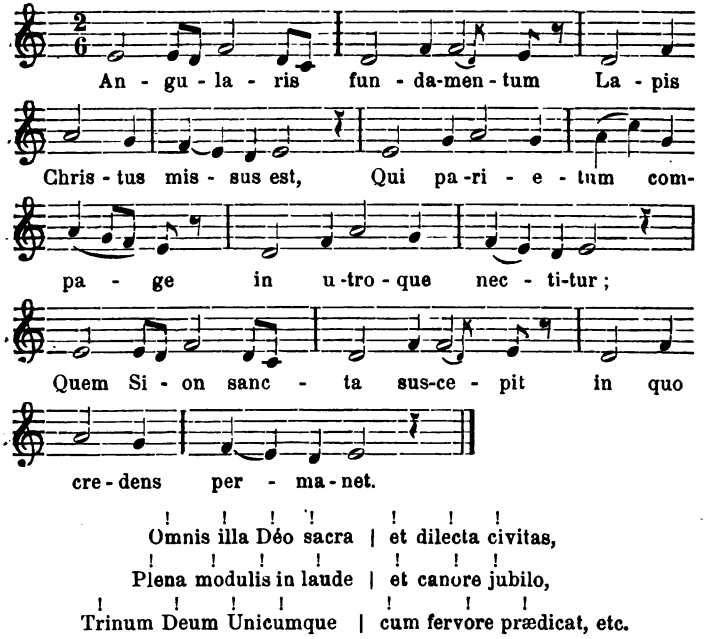
Sit Trinitati sempiterna gloria,
Honor, potestas atque jubilatio,
In unitate, cui manet imperium
Ex tunc, et modo, per æterna sæcula.

Le rythme est parfaitement observé et les césures sont toujours à leur place, après la cinquième syllabe, ce qui n'a pas lieu dans la même hymne réformée, aujourd'hui en usage dans le Bréviaire romain.

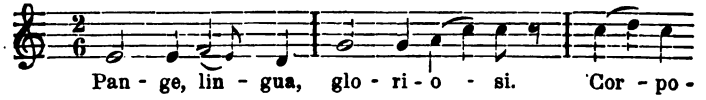
24. *Septénaire trochaïque.* Suivant la formule classique, c'est un vers de quinze syllabes avec césure après la huitième syllabe. Les accents se trouvent placés sur la première syllabe, la troisième, la cinquième, et ainsi de suite de deux en deux, sauf les licences que se permettent parfois les poètes, syntoniques aussi bien que classiques. Mais dans la poésie syntonique, le septénaire trochaïque est toujours divisé en deux vers, l'un de huit syllabes, l'autre de sept. Le premier est traité différemment par les poètes : dans le principe, il se modelait sur le premier hémistique du septénaire et n'avait pas de césure obligatoire ; plus tard, aux XIIe et XIIIe siècles, les bons auteurs l'ont toujours divisé en deux hémistiques par une césure après la quatrième syllabe. Quant à l'heptasyllabe, j'ai signalé déjà l'exception dont il est l'objet chez les meilleurs poètes, en ce qui regarde le rythme des quatre premières syllabes.

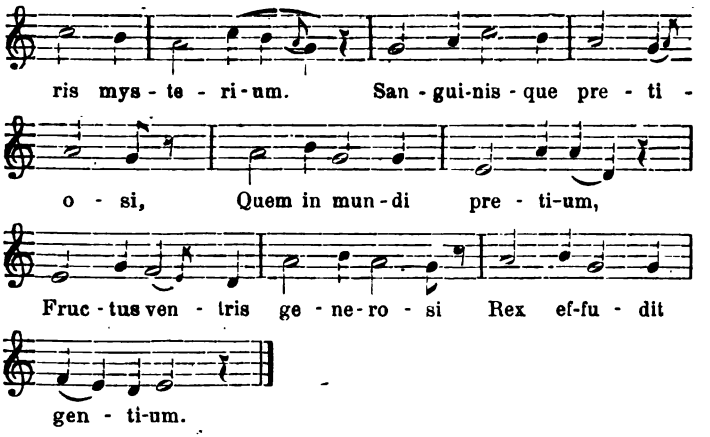
Les strophes trochaïques, rares durant la première époque du syntonisme, sont devenues très fréquentes, presque habituelles durant la seconde période.

J'ai transcrit plus haut déjà l'hymne du Commun de la Dédicace, à Vèpres et à Matines ; celle des Laudes est du même rythme, sur la même mélodie.



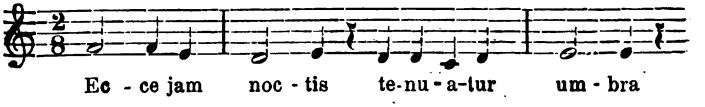
L'hymne *Pange, lingua,* de la fête du T. S. Sacrement, est aussi *ad instar septenarii,* mais elle appartient à la seconde période du syntonisme ; aussi compte-t-elle six vers, au lieu de trois, et tous les octosyllabes ont une césure.

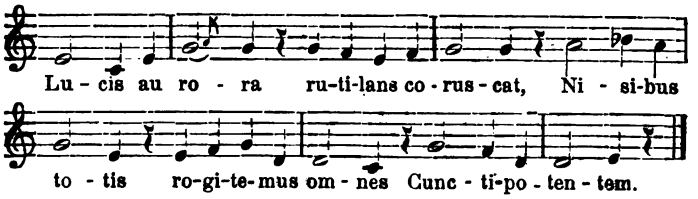




25. *Strophes saphiques.* Elles sont nombreuses dans la poésie syntonique, qui semble les avoir affectionnées tout particulièrement, sans doute à cause de leur rythme facile et populaire. Le Bréviaire romain corrigé les a fait toutes disparaître, pour les remplacer par des hymnes métriques. C'est pourtant là qu'on peut le mieux apprendre le procédé de la poésie syntonique et constater son parfait accord avec le rythme musical. J'en donnerai donc quelques exemples. Le vers saphique est de onze syllabes, avec césure obligée après la cinquième.

Les seuls accents nécessaires se trouvent sur la première, la quatrième et la dixième syllabes, les deux hémistiques du vers devant toujours finir par un mot paroxyton. L'adonique qui clôt la strophe, a cinq syllabes et deux accents, l'un sur la première, l'autre sur la quatrième syllabe.



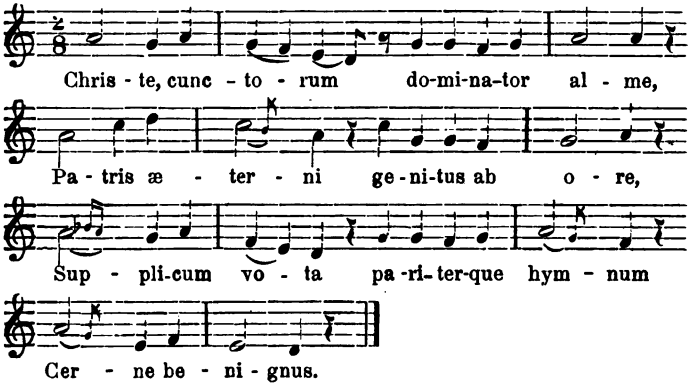


Ut Deus nostri miseratus omnem
Pellat languorem, tribuat salu-[tem,
Donet et nobis pietate Patris
Regna polorum

Præstet hoc nobis Deitas beata
Patris, ac Nati, pariterque Sancti
Spiritus, cujus reboat in omni
Gloria mundo.

Cette hymne, tout en étant syntonique, se rapproche néanmoins beaucoup de la forme métrique. La quantité y est souvent observée, mais on voit aisément que le poète ne l'a pas cherchée, tandis que l'accentuation est aussi régulière que possible et que rien ne manque des conditions nécessaires à une hymne tonique.

L'hymnaire de Moissac, publié par le P. G. M. Drévès, S. J. contient une hymne qu'on chantait autrefois le jour de la dédicace des églises et qui est aussi une imitation du mètre saphique.

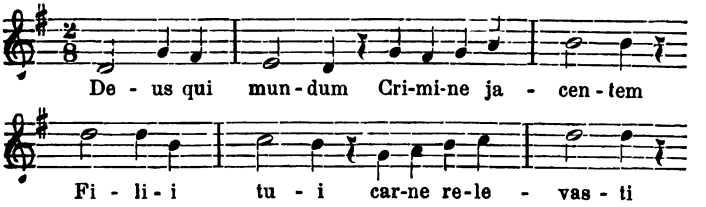


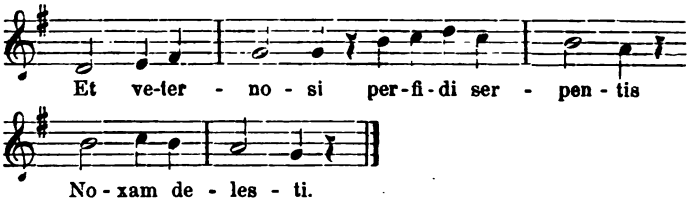
Hœc domus rite tibi dedicata
Noscitur, in qua populus sacra-
[tum
Corpus assumit, bibit et sacratum
Sanguinis haustum.

Hic salus ægris medicina fessis
Lumen orbatis, veniaque nostris
Fertur offensis, timor atque mœ-
[ror
Pellitur omnis. etc.

Ici la quantité des syllabes n'est évidemment pour rien ; le nombre, au contraire, des syllabes et leur accentuation, ainsi que les césures rythmiques, sont recherchés avec soin par le poète. De fait, la concordance du rythme musical avec la facture tonique du vers existe partout dans les trois strophes ci-dessus. Or l'hymne en contient douze, qui sont toutes composées d'une manière absolument semblable.

Je pourrais multiplier ainsi les exemples, car presque toutes les hymnes de l'ancien bréviaire qui ont emprunté la formule du rythme saphique, — et elles sont nombreuses — appartiennent à la poésie syntonique. Je me contenterai de citer un dernier exemple, tiré de l'hymnaire de Moissac, très ancien par conséquent, et qui est évidemment l'œuvre d'un poète populaire, à demi-lettré, plutôt que d'un savant et d'un artiste. On y verra pourtant que c'est toujours le même procédé mis en œuvre, savamment d'une part, instinctivement et le moins mal possible de l'autre.





Mortem quam dudùm Eva propinavit,
Ventre beato Virginis fugasti,
Ad preces nostras aures pietatis
Tuæ reclina.
Cœlo dimissus Gabriel salutem
In Gallilæam virgini detulit,
Gaudium certum nuntiare venit
Mundo venturum
Dudùm jam virgo desponsata erat
Perquam famo-o annulo pudoris
Joseph, qui nunquam copula jugali
Corpore gessit

Hæc casti degens pectoris puella,
Quam sic ingressus Angelus salutat :
Ave Maria, gratia es plena,
Dominus tecum.
Festinus dehinc nuntius adjunxit :
Eris beata inter mulieres,
Et benedictus fructus ventris tui,
Quæ credidisti.
Gaudens in verbo sed turbata Virgo,
Cogitans cur sit ita salutata :
Quomodo possunt fieri quæ dicis,
Angele Dei ?... etc.

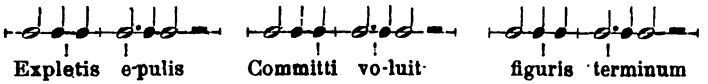
L'hymne a treize strophes de ce genre, toutes offrant le même caractère de naïveté simple et populaire ; mais à part deux mots, que le peuple, sans doute, accentuait à sa manière, *detulit*, *mulieres*, nombre des syllabes, césures et accents, tout rentre dans la règle et satisfait aux conditions de la poésie rythmique.

26. *Strophes asclépiades.* La formule du rythme asclépiade a été moins souvent employée par les hymnographes syntoniques que la formule saphique ; cependant les anciens hymnaires contiennent encore un assez grand nombre d'hymnes composées sur ce rythme, presque aussi populaire que le précédent. Il n'en reste qu'une seule dans le bréviaire actuel, l'hymne des Matines à la fête du T. S. Sacrement.

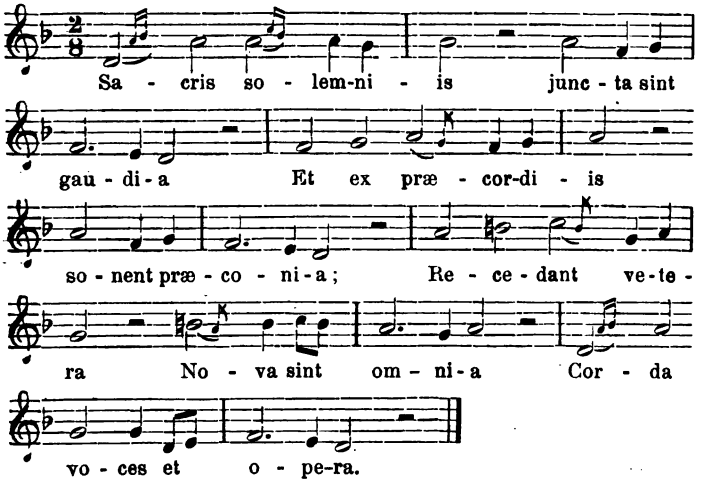
Le vers tonique asclépiade est un vers de douze syllabes, divisé par la césure en deux hémistiques égaux. L'accentuation suit la formule suivante :

Sacris Solemniis | juncta sint gaudia

Certaines variantes sont rendues possibles par les deux dactyles rythmiques, qui admettent très bien la syllabe accentuée sur la première brève :



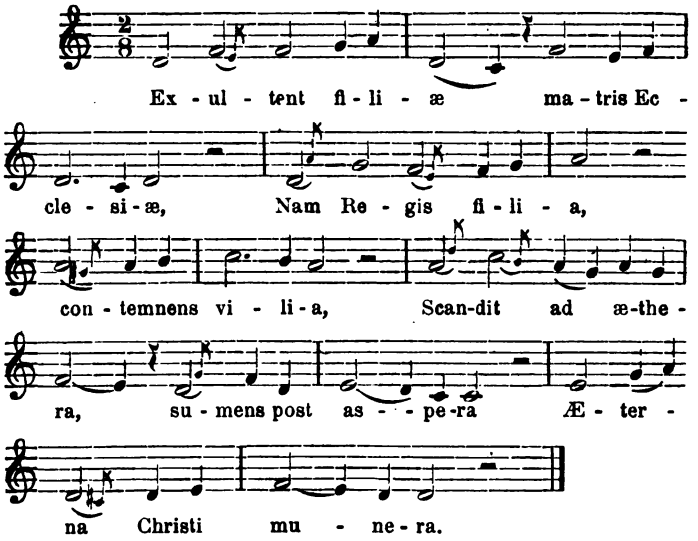
Le vers glyconique qui termine la strophe, est de huit syllabes sans césure. Il n'a d'accents que sur la quatrième et la sixième syllabes ; encore la quatrième syllabe peut-elle n'être pas accentuée, et l'accent se reporter sur la troisième, comme il arrive souvent dans les dactyles rythmiques, où c'est tantôt la longue, et tantôt la première brève qui porte l'accent.



Noctis recolitur | cœna novissima,
Qua Christus creditur | agnum et azy- [ma
Dedisse fratribus, | juxta legitima
Priscis indulta patribus.

Post agnum typicum | expletis epulis,
Corpus Dominicum | datum discipulis,
Sic totum omnibus | quod totum sin- [gulis
Ejus fatemur manibus, etc.

Sur ce même rythme asclépiade, je trouve parmi les hymnes qu'a éditées le P. Drévès (*Hymnes liturgiques du moyen-âge n° 234*), un curieux spécimen. C'est une hymne à Ste-Elisabeth dont chaque strophe se termine par un vers iambique, emprunté aux hymnes liturgiques connues. Naturellement, ce vers iambique ne remplace que d'une manière imparfaite un vers glyconique ; mais il avait le nombre des syllabes, il se terminait par un proparoxyton et, pour le reste, la question des accents n'était plus essentielle.



Ligna cum vidua ista ingenua
Deo collegerat, ignem accenderat
In domo animæ, ardens te intime,
Lucis creator optime.

Illustris matrona jactat duo dona
Gazophulacio; fides et actio
Currunt in stadio; ades cum bravio,
Jesu, nostra Redemptio.

Summa nobilitas et morum claritas
Ornat Elizabeth, servat cum Iochabet
Fœdus conjugii in spe refugii,
Summi largitor præmii,

Ancilla pauperum, filia procerum
Fieri voluit, utrumque tenuit,
Animæ speculum et opus sedulum,
Agnoscat omne sæculum, etc.

L'hymne renferme huit strophes, où le poète semble avoir accumulé les difficultés ; car non seulement il devait terminer chaque strophe par un vers pris dans une hymne *ad instar iambici*, mais dans chaque vers les deux hémistiques devaient rimer ensemble, et le dernier vers asclépiade rimer avec l'iambique glyconique. Or, ces conditions ont été remplies, je ne dis pas au plus grand avantage de la poésie, mais en tout cas sans faire brêche aux règles de la prosodie syntonique ; sauf en un seul vers, où le poète a employé le mot *matrona* comme proparoxyton, tandis qu'il est paroxyton. Rien, ce semble, ne prouve mieux la vérité des règles que j'ai rappelées en commençant, comme résumant la doctrine et la pratique des maîtres dans la poésie rythmique.

Ce sont là toutes les strophes classiques, qui ont servi de modèles pour les hymnes liturgiques aujourd'hui en usage dans le Bréviaire romain. Les poètes du moyen-âge ne se sont pas bornés à celles-là seules ; il n'est guère de formule métrique chez les poètes de l'antiquité romaine, dont ils ne se soient servis pour composer des vers syntoniques, ad instar metri, ou plutôt en calquant le rythme propre de chaque mètre et en l'appliquant à leurs vers par le procédé que nous avons vu. Mais, outre que les hymnes de cette espèce sont bien moins nombreuses dans les recueils qui nous restent, je me suis étendu déjà beaucoup sur ce sujet, plus peut-être que ne l'aurait demandé un exposé sommaire. Je me hâte donc de passer à un chapitre plus important, à la seconde période de la poésie syntonique.

ARTICLE III

SECONDE ÉPOQUE

27. Ainsi les poètes syntoniques n'avaient guère fait jusque là que de s'approprier les formules rythmiques anciennes et de composer sur ces formules des hymnes, où l'accentuation remplaçait la quantité. Mais dans la seconde moitié du IXe siècle, vers 880, un moine de St-Gall, Notker Balbulus ou le Bègue, introduisit dans l'Eglise une manière de chanter, qui devait avoir sur la poésie rythmique une influence considérable. Ce nouveau genre de chants liturgiques est appelé *Séquences.* (1)

Laissons Notker nous raconter lui-même dans une lettre à Luitward, évêque de Verceil, comment il fut conduit à inventer et à composer les Séquences.

« J'étais jeune alors, écrit-il, et j'avais une peine infinie à retenir les longs neumes, malgré le soin que je prenais de les répéter souvent. Je me mis donc à réfléchir et à chercher un moyen de les fixer plus sûrement dans ma mémoire. Or, il arriva qu'un prêtre de la Gémidie récemment dévastée par les Normands vint à nous, apportant avec lui son Antiphonaire, où l'on avait adapté aux séquences des vers, malheureusement trop fautifs. Autant ce procédé nouveau me charma tout d'abord, autant je

1. On lui donne souvent aussi le nom de *Proses* ; mais proses et séquences ne paraissent pas avoir été à l'origine une seule et même chose. Il est question des *proses* dans la vie de St-Césaire d'Arles par St-Cyprien (ap. Gerbert, *de Cantu* lib. I. page 340) ; tandis que certainement les *séquences* ne sont pas antérieures à St-Notker.

regrettai ensuite qu'il fût si mal appliqué. Cependant, résolu à l'imiter, j'écrivis premièrement :

Laudes Deo concinat orbis universus,
Qui gratis est liberatus

et bientôt après :

Coluber Adæ malesuasor.

« Je montrai ce premier essai à mon maître Yvon ; il applaudit à mes efforts et, indulgent pour mon inexpérience, loua ce qui lui parut bon, tâcha de corriger ce qui était défectueux et me dit : Ayez bien soin qu'à chaque note de la mélodie corresponde toujours une syllabe du texte. Je suivis le conseil et n'eus pas de peine à corriger les vers qui répondaient au neume final ou vocalise sur la dernière syllabe de l'Alleluia. Mais pour le texte à adapter aux notes des syllabes *le* et *lu*, il me parut tout d'abord impossible d'y arriver ; ce n'est que plus tard que j'en reconnus la possibilité, la facilité même, comme le prouvent les deux textes : *Dominus in Sina* et *Mater*. Mieux instruit et devenu plus habile, je dictai bientôt la Séquence :

Psallat Ecclesia. — Mater inlibita. » (Dédicace).

Ce passage de St-Notker paraît assez formel sur la véritable origine des séquences, dont le moyen-âge allait bientôt faire un si fréquent usage, mais que la réforme du Missel romain au XVIe siècle a fait disparaître presque entièrement. Voyons donc, d'après notre auteur, ce que furent dans le principe les séquences.

28. Ce ne fut d'abord qu'un simple texte plus ou moins poétique — Notker l'appelle *des vers* — appliqué à la mélodie de l'*Alleluia*, qui suit le Graduel de la Messe. Cette mélodie était parfois assez longue et se chantait

sous forme de vocalise ou neume, sur la dernière voyelle de l'*Alleluia*[1]. Plus tard on ne se contenta plus de chanter la mélodie de l'*Alleluia* sur des paroles nouvelles : les séquences eurent leurs mélodies propres, qui remplacèrent les neumes alléluiatiques, et elles devinrent ainsi l'une des pièces principales de l'office liturgique. Observons ici deux choses :

1° Que les mélodies, auxquelles furent adaptées dans le principe les paroles des séquences, n'étant autres que celles des *Alleluia*, c'est sur le rythme de ces mélodies que les paroles furent composées et c'est à ce rythme seulement qu'elles peuvent convenir. Or, il n'est pas douteux qu'il différât du rythme applicable aux hymnes métriques ou *ad instar metri*, tout en étant aussi musical et de cette régularité particulière qui convient au rythme libre. Pour bien juger de ces séquences primitives il faudrait donc connaître, non seulement la matière mélodique qui avait servi à composer leur chant, mais aussi et surtout la forme rythmique donnée à cette matière et qui en faisait une œuvre proprement musicale.

Là est le point difficile. Les manuscrits, qui nous ont conservé les mélodies des séquences, n'en contiennent que la matière, c'est-à-dire, les sons et leurs intervalles, sans aucune forme rythmique : c'est cette dernière qu'il

1. « *Alleluia repetitur cum neuma et significat laudem patriæ. Significatur autem per sequentias idem ac per neuma. Unde in antiquis sequentiis sunt verba incognita, quia ignotus est nobis modus laudandi Deum in patria.* » Cardin. Hugo, ap. Gerbert. *De cantu et mus. sac.* tom. I, p. 408). — Mais après que Notker eût substitué à l'Alleluia d'autres paroles, on chanta alors une fois l'Alleluia sans neume, puis : « *Additur sequentia,* dit Guibert de Tournai, *et non protrahitur secundum Alleluia, quia sequentia ejus loco dicitur.* (ap. Gerbert, ibid.)

s'agit de reconstituer. L'œuvre est-elle impossible? Je ne le crois pas; car nous verrons bientôt, que là encore la poésie syntonique possède certains éléments rythmiques qui lui sont communs avec la musique et grâce auxquels on peut découvrir d'une manière assez certaine le rythme des séquences.

2° De fait, les deux éléments que nous avons dit caractériser la poésie syntonique, le syllabisme et l'accentuation, existent incontestablement dans les séquences primitives ou notkériennes.

Le *syllabisme*, c'est le principe posé par St-Notker lui-même, d'après les enseignements de son maître: « *singuli motus cantilenæ singulas syllabas debent habere* », et ce principe a toujours été maintenu dans la composition des séquences. Chaque temps rythmique avait donc sa syllabe du texte, comme nous l'avons vu pratiquer dans toutes les hymnes métriques ou *ad instar metri*; c'est, d'ailleurs, le fondement essentiel du rythme dans toute poésie.

L'*accentuation*: St-Notker n'en parle pas expressément dans sa lettre. On peut cependant expliquer dans ce sens ces paroles: « Antiphonarium suum secum deferens, in quo *aliqui versus* ad sequentias erant *modulati*, sed jam tunc nimium vitiati ». C'étaient des vers, non métriques assurément, mais rythmiques, et ils étaient modulés, c'est-à-dire moulés sur la mélodie et rythmés d'après elle. Mais quoi qu'il en soit de cette interprétation, les séquences notkériennes sont là et elles suffisent à démontrer, que l'accent jouait son rôle dans leur composition. C'est ce que nous allons voir.

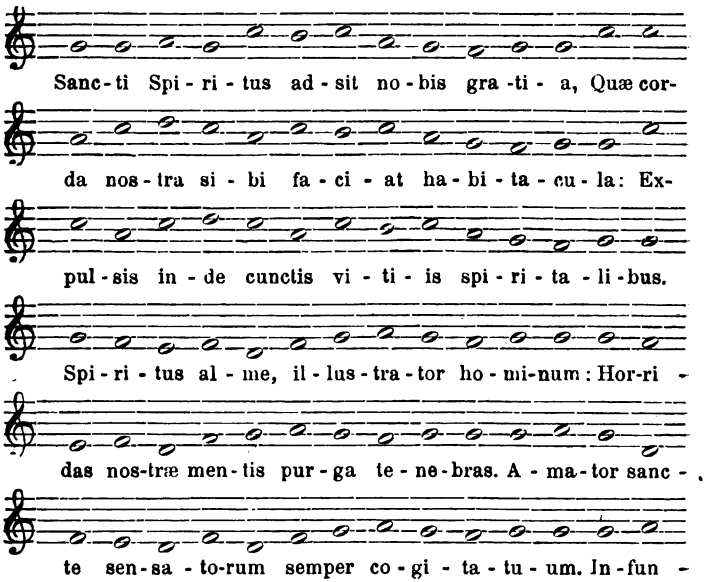
29. Il n'en est pas des séquences comme des hymnes; celles-ci sont formées de strophes toutes semblables et

souvent encore monostiques, les séquences, au contraire, changent de mélodie à chaque strophe et, d'ordinaire, chacune de ces strophes affecte une forme différente, non seulement au point de vue de la mélodie, mais aussi du rythme et de la composition des vers. On ne peut donc établir aucun rapprochement ni comparaison entre les strophes des séquences, pour en déduire leur forme tonique.

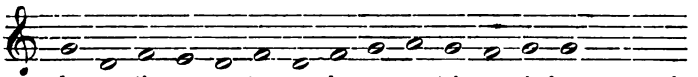
Mais, par contre, dans les séquences chaque strophe renferme deux parties : la première peut être considérée comme la strophe proprement dite, au sens des Anciens, et la seconde comme une antistrophe, calquée sur la strophe. Parfois seulement les deux parties d'une strophe diffèrent entre elles, mais pour s'accorder partie par partie avec la strophe suivante. Ajoutons que les séquences primitives ont souvent une introduction et une *cauda*, qui ne forment pas strophes et demeurent rythmiquement isolées du reste de la séquence. Nous pouvons donc comparer entre elles les deux parties strophiques et cette comparaison nous révèle l'existence et le rôle de l'accent. Dès lors, en effet, qu'on remarque dans les séquences l'intention manifeste de faire concorder les accents toniques dans les vers qui se répondent l'un à l'autre et doivent être chantés sur la même mélodie, comment nier que l'accent ne soit là à cause du rythme musical et afin de faire accorder avec lui le rythme des paroles ? Les premiers essais de cette poésie des séquences n'ont ni la régularité, ni la perfection qu'elle atteignit plus tard dans les œuvres d'Adam de St-Victor ; mais malgré les imperfections du début, il est incontestable que ce sont les mêmes principes rythmiques, les mêmes règles prosodiques qui dirigent les inspirations du poète et donnent leur forme à ses œuvres.

30. Syllabisme et accentuation sont les deux éléments constitutifs de la poésie syntonique. Pour découvrir l'un et l'autre dans les séquences, il faut d'abord diviser le texte en strophes, et les strophes en vers, puis établir la comparaison des uns et des autres. Or, strophes et vers, nous trouvons tout dans la matière mélodique, grâce à la répétition de la même mélodie sur les deux parties de chaque strophe.

Voici, par exemple, la séquence notkérienne (attribuée par quelques auteurs au roi Robert) pour le jour de la Pentecôte. Les manuscrits neumés sur lignes, entre autres un graduel de St-Victor [1] qui est du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle, nous la présentent notée de la manière suivante :



1. Biblioth. nation. de Paris, manuscrit n° 14452, fonds latin.


[1]

Les manuscrits ne donnent pas autre chose, et c'est ce que j'appelle une matière mélodique informe ; aucun rythme n'y est indiqué, c'est à nous de le retrouver. Cherchons d'abord les strophes, puis les vers.

Le premier motif mélodique; *Sancti Spiritus adsit nobis gratia* n'est pas répété, non plus que le dernier : *Hunc diem gloriosum fecisti.* C'est l'introduction et la cauda dont j'ai parlé plus haut.

Le deuxième motif : *Quæ corda nostra sibi faciat habitacula* est répété sur *Expulsis inde cunctis vitiis spiritalibus.* Voilà donc les deux parties de la première strophe. La deuxième strophe est évidemment formée des deux membres semblables qui viennent ensuite; *Spiritus alme, illustrator hominum* et *Horridas nostræ mentis purga tenebras.* Ainsi de suite, jusqu'à la fin de la séquence ; nous avons, par conséquent, toutes les strophes. Reste la division par vers.

31. Aucune règle de la métrique ancienne ne peut nous aider, ce ne sont pas des vers métriques. Mais nous avons pour y suppléer quatre moyens, qui se complètent les uns les autres et mènent sûrement au but : 1° le mouvement mélodique dont les repos sont le plus souvent indiqués et coïncident avec la fin des vers ; — 2° l'usage adopté par les *prosateurs* de composer chaque partie de leurs strophes de deux, trois ou quatre vers au plus, qui ne dépassent guère le nombre de sept ou huit

1. Dom Pothier a reproduit ce texte dans *Variæ preces de mysteriis et festis*, page 80.

syllabes ; — 3° la concordance des syllabes et des accents dans les vers qui se répondent et doivent être chantés sur la même mélodie ; — 4° parfois aussi les assonances et les rimes dans les syllabes finales des vers.

Ainsi, l'introduction renferme évidemment deux vers :

! ! ! ! !
Sancti Spiritus et *Adsit nobis gratia ;* car le repos est naturel dans la mélodie après *Spiritus,* les deux vers sont terminés par un proparoxyton et les accents concordent.

La première strophe contient également deux vers dans chacune de ses parties : le repos mélodique, la juste longueur des vers et l'accentuation concourent à établir cette division comme il suit :

! ! ! | ! ! !
Strophe 1. — Quæ corda nostra sibi | Expulsis inde cunctis
! ! ! v | ! ! ! v
Faciat habitacula : | Vitiis spiritalibus

Pour les mêmes raisons la 2e strophe devient

! ! | ! !
Strophe 2. — Spiritus alme | Horridas nostræ
! ! ! v | ! ! ! v
Illustrator hominum, | Mentis purga tenebras.

Et la séquence entière, toujours par le même procédé se trouve parfaitement divisée en onze strophes, un prélude et une clausule :

! !
Prélude. — Sancti Spiritus
! ! !
Adsit nobis gratia.

Strophe 1.	Strophe 2.
! ! !	! !
Quæ corda nostra sibi	Spiritus alme,
! ! ! v	! ! ! v
Faciat habitacula :	Illustrator hominum
! ! !	! !
Expulsis inde cunctis	Horridas nostræ
! ! ! v	! ! ! v
Vitiis spiritalibus	Mentis purga tenebras.

Strophe 3.

! ! ! !
Amator sancte sensatorum
! ! ! v
Semper cogitatuum
! ! ! !
Infunde unctionem tuam,
! ! ! v
Clemens nostris sensibus.

Strophe 4.

!
Tu purificator
! v ! ! ! v
Omnium flagitiorum, Spiritus,
!
Purifica nostri
! v ! ! ! v
Oculum interioris hominis.

Strophe 5.

! ! ! ! v
Ut videri || supremus Genitor
! ! v
Possit a nobis :
! ! ! ! v
Mundi cordis || quem soli cernere
! ! v
Possunt oculi.

Strophe 6.

! ! !
Prophétas tu inspirasti,
! ! !
Ut præconia Christi
! ! !
Præcinuissent inclyta :
! ! !
Apostolos confortasti,
! ! !
Uti tropæum Christi
! ! ! v
Per totum mundum veherent.

Strophe 7.

!
[suum
! ! ! !
Quando machinam || per Verbum
! ! ! ! ! v
Fecit Deus || cœli, terræ, marium ;
! ! ! ! !
Tu super aquas, || foturus eas,
! ! ! ! ! v
Numen tuum || expandisti, Spiritus.

Strophe 8.

! ! ! !
Tu animabus || vivificandis
! !
Aquas fœcundas :
! ! ! !
Tu aspirando || das spiritales
! !
Esse homines

Strophe 9.

! v
[et ritus
! ! ! !
Tu divisum per linguas || mundum
! ! ! v
Adunasti, Domine :
! ! ! ! ! v
Idolatras ad cultum || Dei revocas,
! ! ! v
Magistrorum optime.

Strophe 10.

! ! ! !
Ergo nos supplicantes tibi
! ! v
Exaudi propitius,
! ! v
Sancte Spiritus ;
! ! ! !
Sine quo preces omnes cassæ
! !
Creduntur et indignæ
! ! v
Dei auribus.

Strophe 11.

! ! ˘ ˘ ˘ ˘ !
Tu qui omnium || sæculorum sanctos
! ! ˘ ˘ ˘ ! !
Tui numinis=docuisti instinctu
! ! ! v
Amplectendo, Spiritus :
! ! ˘ ˘ ˘ ˘ !
Ipse hodie || Apostolos Christi
! ! ˘ ˘ ˘ ! !
Donans munere || insolito et cunctis
! ! ! v
Inaudito sæculis

! ! ! !
Hunc diem gloriosum fecisti.

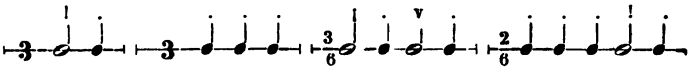
On ne niera pas, j'espère, que le poète en composant ces vers se soit préoccupé de faire concorder partout l'accentuation, aussi bien que le nombre des syllabes et les césures. En quoi donc cette *prose* poétique se distingue-t-elle de la prose ordinaire ? Par le rythme, qu'elle emprunte à la mélodie et sur lequel le poète l'a moulée au moyen du syllabisme et de l'accentuation. Nous retrouvons ici ce que nous avons vu chez Pindare : la poésie constituée par le rythme musical libre. Toute la différence, c'est que la poésie ancienne pour s'accorder avec le rythme de la musique avait recours à la quantité des syllabes, tandis que la poésie du moyen-âge faisait intervenir l'accent. Les moyens sont divers, mais le point de départ et le but sont les mêmes, et le résultat est obtenu de part et d'autre.

32. — Cependant, je l'ai observé déjà, le rythme de la poésie syntonique est moins déterminé, moins précisé par l'accent, que ne l'était le rythme de la poésie classique par le mètre et la quantité. La séquence que nous étudions maintenant, en est une preuve. Quel est son rythme ? Est-il du genre égal ou du genre double ? De

quelle espèce ? Binaire, ternaire, quaternaire ? Essayons de répondre à ces questions.

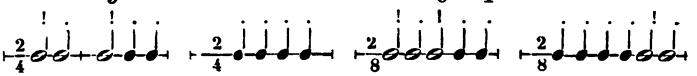
C'est par l'accentuation que nous le pourrons faire, puisque les syllabes accentuées et les atones doivent naturellement correspondre aux temps forts et aux temps faibles du rythme. Or dans le rythme double, comme dans le rythme ternaire, les temps forts sont distribués de la manière suivante :

Double *Ternaire*



Les pieds rythmiques sont iambiques, trochaïques ou tribraques ; c'est-à-dire que les syllabes du vers seront accentuées de deux en deux (iambes et trochées), ou bien qu'on trouvera parfois trois syllabes de suite, dont l'accentuation reste libre. - Dans le rythme égal, binaire ou quaternaire, les temps forts présentent une autre distribution :

Egal binaire. *Egal quaternaire.*



Les pieds rythmiques sont spondaïques, dactyliques ou procéleusmatiques ; les syllabes du vers seront accentuées de deux en deux, ou de trois en trois pour les dactyles, ou bien quatre syllabes de suite seront sans accents obligatoires.

Or, c'est cette dernière hypothèse qui est réalisée dans cette séquence. Les accents sont disposés :

1° De deux en deux syllabes : *Adsit nobis gratia* — *Corda nostra sibi*, etc.

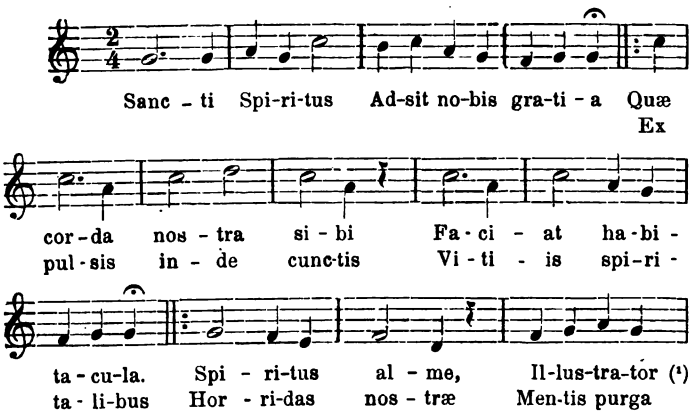
2° De trois en trois : *Faciat habitacula, vitiis spirita-*
libus. Spiritus alme, Horridas nostræ.

3° Quatre syllabes sont quelquefois sans accent :
Tu purificator hominum, Purifica nostri oculum, Aquas
fœcundas. Esse homines, et peut-être : *Quando machinam,*
Tu super aquas etc. — Nous pouvons donc affirmer que la mélodie est du rythme égal binaire ou quaternaire ; ou plutôt simplement binaire, car le quaternaire cadrerait difficilement avec des vers aussi courts.

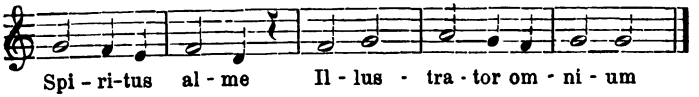
33. Mais il ne suffit pas d'avoir défini le genre et l'espèce du rythme ; pour rétablir la mélodie dans son intégrité primitive, il faudrait encore déterminer la figure particulière de chacun des pieds rythmiques, savoir si ce sont des spondées, des trochées pleins ou avec un silence ou temps vide, des dactyles, des anapestes, des procéleusmatiques, etc... ; car le rythme ne peut être complètement défini qu'à cette condition. Or, sur ce point l'accentuation des vers ne contient que des données nécessairement incomplètes. Certaines thésis sont indiquées par les accents principaux : par exemple, les finales de vers accentuées, paroxytons ou proparoxytons, doivent correspondre avec la thésis du dernier pied ; parfois, mais rarement, les proparoxytons peuvent être traités comme oxytons et recevoir le temps fort sur leur dernière syllabe ; les dactyles toniques peuvent être ou bien des dactyles ou bien des anapestes rythmiques; les procéleusmatiques toniques indiquent ordinairement des temps rythmiques égaux, soit simples, soit composés ; les fins de vers offrent une assez grande ressemblance, comme nombre et

disposition des syllabes, ce qui prouve que les stiques rythmiques se terminent le plus souvent d'une manière semblable ; enfin la mélodie elle-même a ses repos naturels sur certaines notes, les principales du mode, et par là même, détermine les incises, les césures qui doivent être observées.

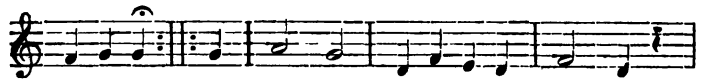
C'est en m'aidant de toutes ces indications que je crois pouvoir rythmer la séquence de la manière suivante :



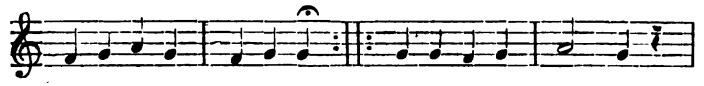
1. De Coussemaker, dans un fragment de Guy d'Arezzo (*de modorum formulis*), trouve cité ce vers de notre Séquence, mais il le traduit avec le rythme suivant :



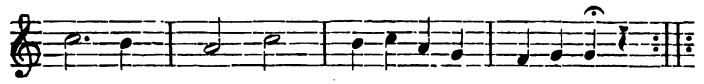
Cette traduction est évidemment fautive, puisqu'elle fait coïncider le temps fort rythmique avec la pénultième d'un mot proparoxyton, ce qui n'est pas conforme aux règles même de la poésie syntonique. (cf. de Coussemaker ; *Veterum scriptor, de musica medii ævi, nova series*, tom. II. pag. 80).



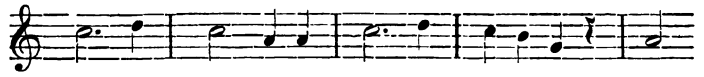
ho-minum. A - ma - tor sancte sen-sa - to - rum
te - nebras. In - fun - de unc-ti - o-nem tu - am



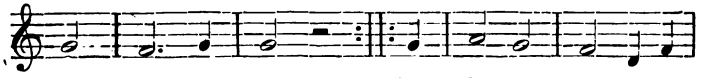
Semper co-gi - - ta - tu-um, Tu, pu-ri - fi - ca - tor
Clemens nostris sen-si-bus, Pu - ri - fi - ca - nos - tri



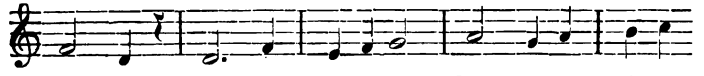
Om - ni - um fla - gi - ti - o-rum, Spi-ri - tus
O - cu - lum in - te - ri - o - ris ho-mi-nis



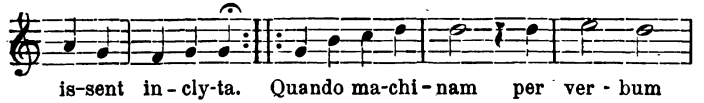
Ut vi - de - ri su - pre - mus Ge - ni - tor Pos -
Mun - di cor - dis quem so - li cer - ne - re Pos -



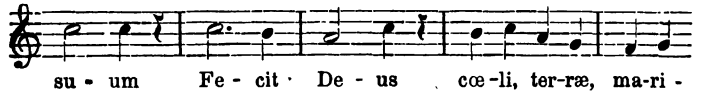
sit a no - bis Pro - phe - tas tu ins-pi -
sunt o - cu - li A - pos - to - los con-for -



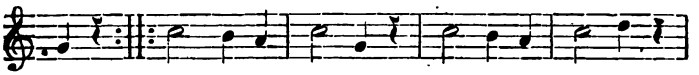
ras - ti Ut præ - co - ni - a Chris - ti Præ - ci - nu-
tas - ti Ut - i tro-pæ-um Chris - ti Per to-tum



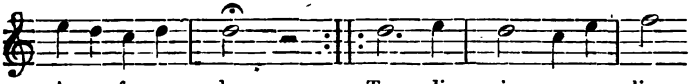
is-sent in - cly-ta. Quando ma-chi - nam per ver - bum
mundum ve-herent. Tu su-per a - quas, fo - tu - rus



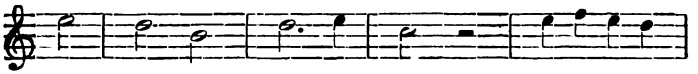
su - um Fe - cit · De - us cœ - li, ter-ræ, ma-ri -
e - as, Nu - men - tu - um ex-pan-dis - ti, Spi-ri -



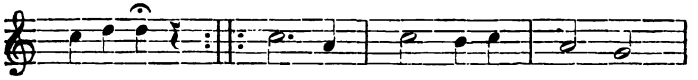
um : Tu a - ni - ma - bus vi - vi - fi - can - dis
tus. Tu as - pi - ran - do das spi-ri - ta - les



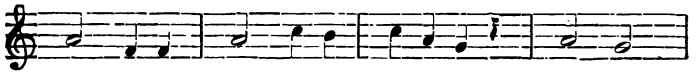
Aquas fœ-cun - das Tu di - vi - sum per lin -
Es-se ho-mi - nes, I - do - la - tras ad cul -



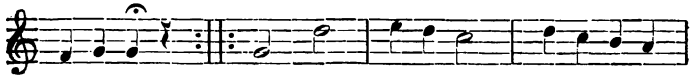
guas mun-dum et ri - tus A-du-nas-ti,
tum De - i re - vo - cas, Magis-tro-rum



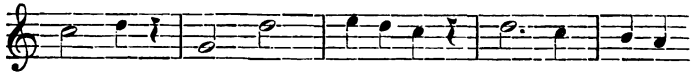
Do-mi-ne, Er - go nos sup-pli - can - tes
op -ti-me, Si - ne quo pre-ces om - nes



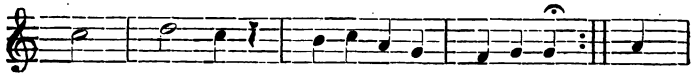
ti - bi Ex - au - di pro - pi - ti -us, Sanc - te
cas - sæ Cre - dun - tur et in - di-gnæ De - i



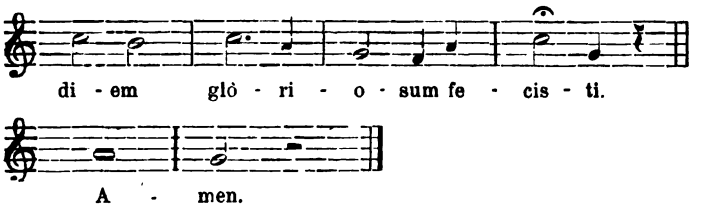
Spi-ri-tus ; Tu qui om-ni-um sæ-cu - lo-rum
au-ri-bus. Ip - se ho- di - e A- pos-to -los

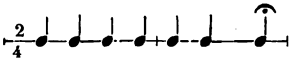
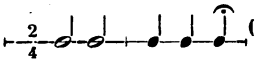


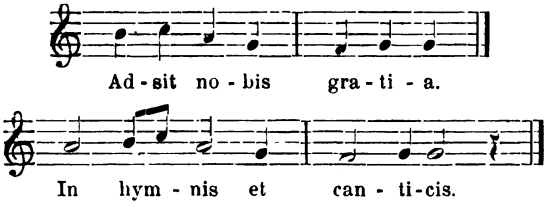
sanc - tos, Tu - i nu-mi-nis do - cu - is - ti
Chris - ti Do - nans mu-ne - re in - so - li - to



ins - tinc - tu Amplecten-do, Spi-ri-tus : Hunc
et - cunc - tis I - nau - di - to sæ - cu - lis.



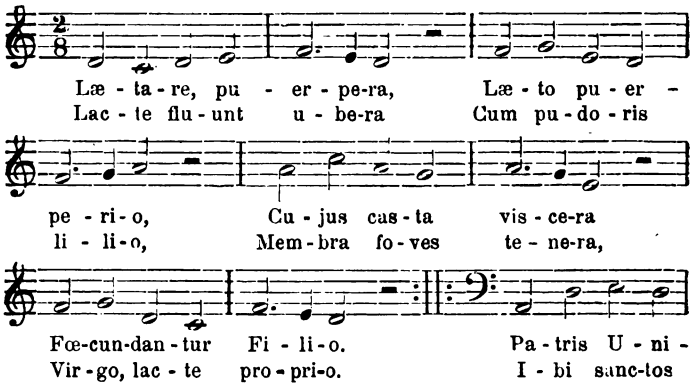
Je n'affirme pas, assurément, que ce soit là d'une manière absolue et pour tous ses détails le rythme primitif de la mélodie, dont on a vu plus haut la matière informe ; on pourrait, tout en conservant le rythme égal binaire, trouver plusieurs dispositions des pieds un peu différentes et s'accordant néanmoins avec l'accentuation des vers. Mais il me semble que cette manière est tout à la fois très simple, très conforme au texte et à son accentuation, et qu'elle reste aussi constante avec elle-même, par exemple dans les finales des stiques et des vers, où la même formule rythmique et parfois la même forme mélodique reviennent très souvent  ou  On remarquera encore cette terminaison mélodique, qui se présente cinq fois et que nous retrouvons dans plusieurs séquences de la grande époque, par exemple dans le *Lauda Sion* :

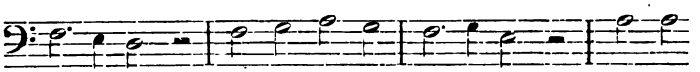


Certes, il y a un rythme véritable dans cette séquence ; mais il ne ressemble guère à celui de la poésie métrique,

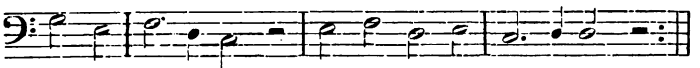
non pas même à celui de la poésie syntonique *ad instar metri.* C'est une manière nouvelle de pratiquer le rythme, analogue, je l'ai dit, à celle des anciens poètes pindariques, et qui affranchissait la poésie tonique de toute servitude aux formules rythmiques, seules connues jusque là des poètes latins. Les hymnographes du moyen âge vont désormais se donner libre carrière, leurs œuvres deviendront très variées, avec un cachet d'originalité que la poésie classique ne pouvait plus avoir.

34. Comme exemple, voici une autre séquence, usitée autrefois pendant les fêtes de la Nativité de N. S. Les strophes sont accouplées deux à deux, c'est l'ordinaire des séquences ; de plus, elles sont toutes sur le même modèle : quatre vers de sept syllabes, avec finale proparoxyton. Un seul accent est régulier, celui de la finale ; les quatre syllabes précédentes sont accentuées tantôt d'une manière et tantôt d'une autre. Nous sommes, par conséquent, en présence de quatre temps rythmiques égaux : le rythme est égal, binaire ou quaternaire. Faisons-le quaternaire; la finale proparoxyton en sera mieux dessinée.

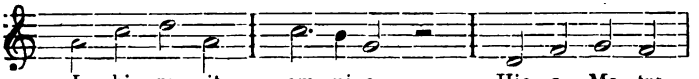




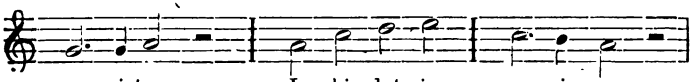
ge - ni- tus, Per quem fe - cit sæ - cu- la, Hic de-
re - fi - cit An - ge - los læ - ti - ti - a, Hic si -



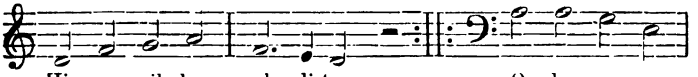
git hu - ma - ni- tus Sub ma- tre pau - per - cu-la.
tit et e - su - rit De - gens ab in - fan - ti - a..



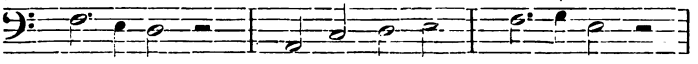
I - bi re - git om - ni- a, Hic a Ma - tre
I - bi sum-mi cul-mi-nis Re - si - det in



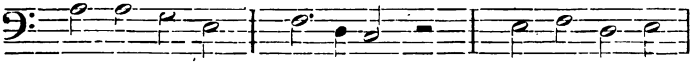
re - gi-tur : I - bi dat im - pe - ri - a,
so - li - o : Hic li - ga - tus fas - ci - is,



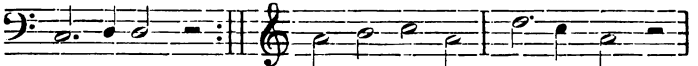
Hic an - cil - læ sub - di-tur ; O ho - mo, con -
Va - git in præ - se - pi - o ; Non des - pe - res



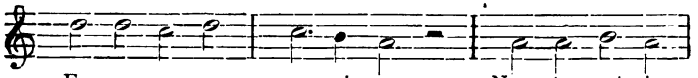
si - de-ra, Re - vo - cans me - mo - ri - æ
ve - ni-am, Si mul-tum de - li - queris,



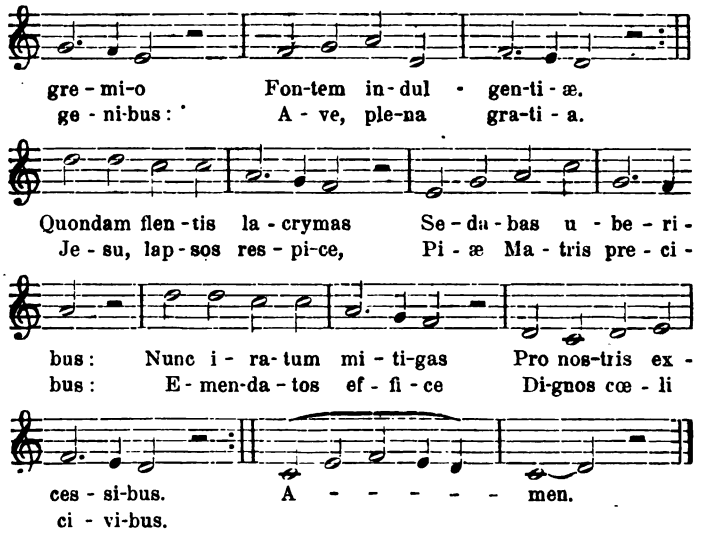
Quan - ta sint hæc o - pe-ra Di - vi - næ cle -
U - bi tot in - si - gni-a Cha - ri - ta - tis



men - ti - æ. Sub Ma-tris re - fu - gi - o
vi - de-ris. Hanc sa - lu - tes sæ - pi - us



Fu - ge, cau - sa ve - ni - æ : Nam te - net in
Cum spe - i fi - du - ci - a, Di-cens fle - xis



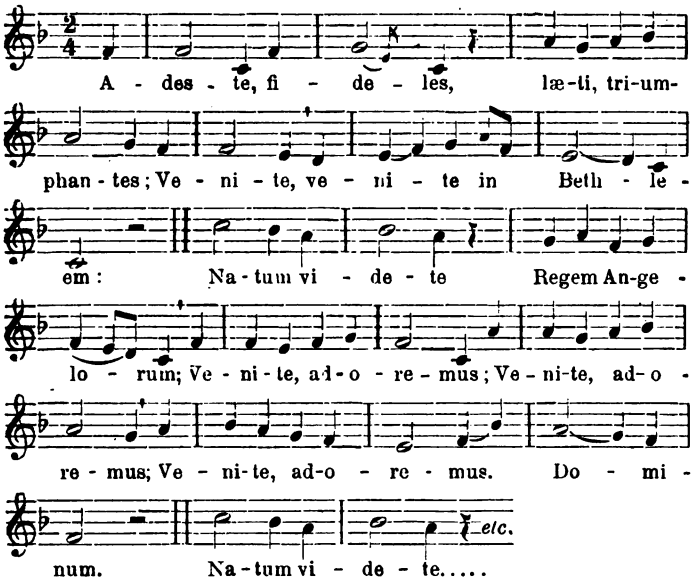
35. Enfin une mélodie bien connue et dont le rythme s'est conservé par tradition d'une manière assez exacte, servira encore à montrer comment les poètes du moyen-âge ont su trouver des rythmes inconnus à la poésie classique. C'est la mélodie de l'*Adeste, fideles*, dont voici les deux premières strophes avec leurs accents :

Adeste, fideles, lœti, triomphantes :
Venite, venite in Bethléem.
Natum videte Regem Angelorum,
Venite, adoremus Dominum.

En, grege relicto, humiles ad cunas,
Vocati pastores approperant :
Et nos ovanti gradu festinemus,
Venite, adoremus Dominum.

La comparaison des strophes et des vers qui sont de dix, de onze et de douze syllabes avec césures au milieu, indique immédiatement de quelle manière sont distribués les accents : de deux en deux syllabes, de trois en trois, plus quatre syllabes avant la finale du premier vers de

la strophe qui sont indifférentes à l'accent. — *læti triumphantes — splendorem æternum — humiles ad cunas — et fæno cubantem,* etc... Donc, rythme égal binaire, plus convenable ici que le quaternaire. Tel est, en effet, le rythme traditionnel.



Il est heureux que ce chant ait été aussi populaire; le peuple est tenace dans ses traditions et, quand une mélodie possède un rythme aussi simple, mais aussi net et caractéristique que celui-là, il demeure gravé dans sa mémoire et se transmet de génération en génération presque sans rien perdre de son intégrité. Or, on le voit, l'accord est parfait entre la théorie du rythme syntonique et la tradition populaire. Quelle meilleure preuve apporter de son exactitude et de sa vérité ?

36. Je pourrais multiplier les exemples semblables mais ce serait dépasser les limites de ce petit travail. Toutefois, comme les précédents appartiennent tous au rythme égal binaire, il ne sera pas hors de propos d'en transcrire deux autres, l'un du rythme double, l'autre du rythme égal ternaire. Je les emprunte tous les deux aux *Variæ preces* du R. Dom Pothier. Voici d'abord le texte du premier avec son accentuation.

℟. Attende, Domine,
Et miserere :
Quia peccavimus
Tibi.

Ad te, Rex summe, omnium Redemp- [tor]
Oculos nostros sublevamus flentes,
Exaudi, Christe, supplicantum preces

Dextera Patris, lapis angularis,
Via salutis, janua cœlestis,
Ablue nostri maculas delicti.

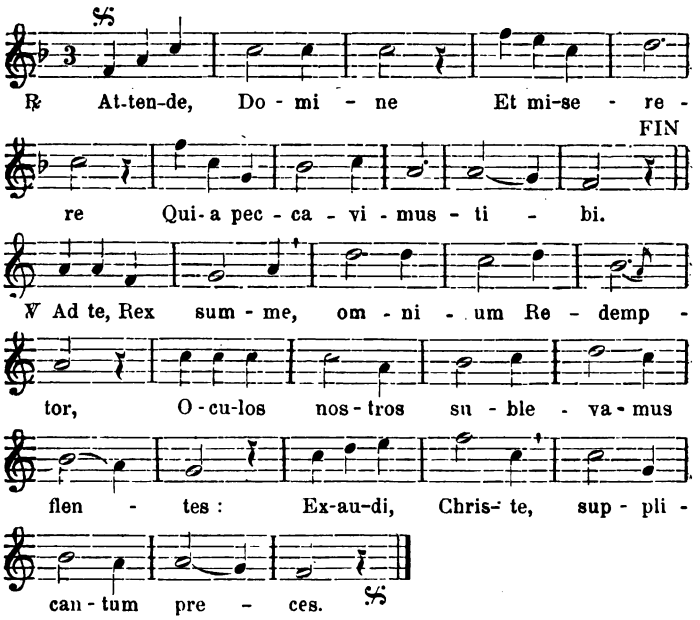
Rogamus, Deus, tuam Majestatem
Auribus sacris gemitus exaudi,
Crimina nostra placidus indulge.

Tibi fatemur crimina admissa,
Contrito corde pandimus occulta,
Tua, Redemptor, pietas ignoscat.

Innocens captus, nec repugnans ductus,
Testibus falsis pro impiis damnatus :
Quos redemisti, tu conserva, Christe.

Il n'y a pas le moindre doute, les accents étant disposés comme ils le sont dans ces vers, que la mélodie doive appartenir au rythme double ou au rythme égal ternaire. Ce dernier pourrait convenir aux versets ou

strophes, mais le ℟ ne s'y prête pas, il réclame ou le rythme double ternaire, ou le rythme double unaire, et celui-ci de préférence, parce qu'il peut s'adapter aux versets aussi bien qu'au ℟.



37. L'exemple suivant est encore une prière rythmée extraite de la Liturgie gothique, et qui se chantait sans doute en un temps de guerres et de calamités publiques. L'inattention ou la négligence des copistes a laissé s'y glisser quelques fautes, qu'il n'est pas difficile de corriger.

Le rythme est égal ternaire, les vers sont de douze syllabes avec césure, ordinairement après la cinquième syllabe, c'est-à-dire à la fin du premier pied rythmique.

Les strophes sont précédées d'un ℟ dont les paroles

ne sont pas rythmées poétiquement, elles sont du rythme libre, et ainsi ne rentrent pas dans la catégorie des chants que nous étudions actuellement. Leur rythme cependant devait s'accorder avec celui des strophes poétiques, ce qu'on peut faire aisément comme il suit :

Mi - se-re - re et par - ce,
cle - men tis - si - me Do - mi-ne,
po - pu-lo tu - o; * Qui - a pec -
ca - vi-mus ti - bi.

Prostra-ti om - nes la - crymas pro - du - cimus,
Panden - tes ti - bi oc - cul - ta quæ ad - mi - si -
mus, A te, ô De - us, ve - ni-am de -
pos - ci-mus. * Qui a - pec - - etc.

— Orationes sacerdotum accipe,
Et quæque poscant affluenter tribue,
Ac tuæ plebi miserere, Domine.

—Te deprecantes, te gementes poscimus,
Te, Jesu Christe, prosternati petimus :
Tua potestas sublevet jam miseros.

. . . ! ! ! !
— Furorem tuum adduxisti super nos,
. . . ! ! !
Nostra delicta curvaverunt nos,
. . ! ! ! !
Et absque ulla spe omnes defecimus.
. . . ! ! ! !
—Traditi sumus malis quæ nescivimus,
. . . ! ! ! !
Omnia mala irruerunt super nos;
. . . ! ! ! !
Et invocavimus, et non audisti nos.
. . . ! ! ! !
—Omnes clamamus, omnes te requiri-
[mus],
. . . ! ! ! !
Te pœnitentes lacrymis prosequimur;
. . . ! ! ! !
Cujusque iram ipsi provocavimus.

. . . ! ! ! !
— Confessionem tuæ plebis accipe,
. . . ! ! ! !
Quam lamentantes coram te effundimus:
. . . ! ! ! !
Et pro admissis corde ingemiscimus.
. . . ! ! ! !
— Pacem rogamus, pacem nobis tribue,
. . . ! ! ! !
Amove bella et nos omnes erue;
. . . ! ! ! !
Humili prece postulamus, Domine.
. . . ! ! ! !
— Inclina aurem tuam, clementissime,
. . . ! ! ! !
Iam abluantur delictorum maculæ,
. . . ! ! ! !
Et a periculis benignus exime.

38. Je crois avoir démontré suffisamment sur quel principe et d'après quelles règles la poésie syntonique du moyen-âge a réalisé l'accord du rythme poétique avec le rythme musical, et l'on a pu voir par les seuls exemples que je viens de transcrire, combien cette rythmique nouvelle diffère de la rythmique ancienne. Les moules classiques ont été brisés comme trop étroits, trop exclusifs, le poète est redevenu libre, parce que, renouant l'antique alliance de la poésie et de la musique, il a su trouver dans celle-ci des formes rythmiques nouvelles, dans lesquelles il a coulé ses vers au moyen d'un procédé nouveau également, mais très simple, le syllabisme et l'accentuation.

De là, en effet, tout un genre de poésie entièrement neuf, qui ne doit rien à la prosodie classique, qui n'est plus fondé sur la quantité, mais sur l'accent, qui ne mesure plus les syllabes, mais qui les compte, et dont le rythme est entièrement lié au rythme de la mélodie, sur laquelle elle se chante. Cette poésie a ses chefs-d'œuvre, aussi bien que l'autre; c'est d'après eux qu'il convient de la juger, non sur les productions plus ou moins grossières des rimailleurs, dont il y avait foison au moyen-

âge. Au reste, notre poésie moderne, française et étrangère, est née de la poésie syntonique latine : c'est le même principe, ce sont les mêmes moyens, ce devrait être pour les poètes français comme pour les autres, le même procédé rythmique, puisque sans rythme et sans un rythme calqué sur le rythme métrique ou musical, il n'y a pas de vraie poésie, il n'y a que de la prose plus ou moins poétique.

Je pourrais donc m'arrêter là ; ma thèse est démontrée en ce qui concerne les chants poétiques du moyen âge. Mais l'art des Séquences n'est pas demeuré ce que nous l'avons vu à ses débuts ; il s'est développé, perfectionné et, jusqu'à un certain point, transformé, durant les siècles qui ont suivi Notker le Bègue. Je dois dire un mot de cette transformation accomplie au cours des XIIe et XIIIe siècles.

39. « Les séquences et les tropes du commencement, dit Dom Pothier, sont de vraies *proses*, de simples récitatifs, les neumes du plain-chant donnent le thème mélodique et donnent aussi le rythme... Bientôt l'allure change, les phrases deviennent plus symétriques. Les syllabes sont comptées et les accents occupent une place déterminée, ce qui donne déjà une mesure. C'est ainsi que sont composées les Séquences d'Adam de St Victor, entre autres celle de la Sainte-Croix, *Laudes Crucis attollamus*, sur laquelle St Thomas, comme l'on sait, a calqué le *Lauda, Sion*. Plus tard on arrive à une mesure très marquée, à la façon du *Veni, Sancte Spiritus* et des Séquences *Mittit ad Virginem, Gaude prole, Græcia*, etc. [1] »

Ce qu'il faut penser de ces paroles de l'estimable au-

1. *Les Mélodies grégoriennes*, chap. XIV, page 202.

teur des *Mélodies grégoriennes,* est-il besoin de le dire après les exemples qu'on vient de voir ? Non, il n'est pas exact que les premières séquences fussent de vraies *proses,* de simples récitatifs ; Notker les appelle des vers *versus modulati* — et l'étude que nous en avons faite démontre qu'elles sont cela, en effet. Dès l'origine, puisque la séquence *Sancti Spiritus* est attribuée par les uns au roi Robert, par les autres à St-Notker lui-même, « les syllabes sont comptées et les accents occupent une place déterminée ; ce qui donne déjà une mesure, » et plus qu'une mesure, un vrai rythme musical.

Sous ce rapport, les séquences des siècles postérieurs ne diffèrent point des premières, les accents n'y sont pas mieux marqués, le rythme n'en est pas plus accusé, c'est le même système de poésie mis en œuvre des deux cotés, quoique non pas peut-être avec le même talent et la même perfection. Où est donc la différence, qui distingue les séquences de la seconde époque, d'Adam de St-Victor, de St-Thomas, du B. Jacopone, etc., des séquences primitives ? Le voici.

40. Vers le XIIe et le XIIIe siècles, les musiciens se firent une manière particulière de comprendre et de pratiquer le rythme musical, aussi bien dans la musique ecclésiastique que dans la musique profane. « Leur premier principe, point de départ de tout le système, est celui-ci : la perfection est dans le nombre trois : le mystère de la Ste Trinité en est la preuve ; d'où découle logiquement cette conséquence immédiate, c'est que le rythme parfait est celui qui repose sur le nombre trois [1]. »

De fait, le rythme double et le ternaire étaient alors

1. *Les Mélodies grégoriennes,* par Dom Pothier, loc. cit. page 204.

considérés comme les rythmes par excellence ; le binaire emportait avec soi l'idée d'imperfection, et il semble qu'on l'ait fort négligé à cette époque.

Cela étant, les poètes ne pouvaient songer à faire servir à la louange de Dieu et à son culte un autre rythme que le rythme parfait, celui qui offrait une image de cette Trinité Sainte, à laquelle leurs chants étaient consacrés. Le rythme double et le rythme ternaire furent donc en honneur parmi eux, et c'est sur ces rythmes qu'ils composèrent leurs hymnes et leurs séquences, comme on le voit par celles que la Liturgie romaine a conservées, par le recueil des séquences d'Adam de St-Victor, par les œuvres de Conrad de Haimbourg, etc.

De plus, les poètes voulurent régulariser leur manière de composer, lui donner des formes plus symétriques, moins arbitraires, qui se rapprochassent davantage de la métrique ancienne et des justes dimensions de ses vers. Ils furent ainsi amenés à prendre comme types généraux de leur versification deux sortes de vers ou de mètres classiques, qui avaient servi déjà à composer un grand nombre d'hymnes : le septénaire trochaïque formant deux dimètres rythmiques, l'un de huit, l'autre de sept syllabes ; puis le dimètre iambique, catalectique et acatalectique, auquel ils donnèrent tantôt six, tantôt sept et tantôt huit syllabes. Toute leur poésie devint ainsi syntoniquement trochaïque ou iambique, parce que ces deux espèces de pieds rythmiques sont la base du rythme double et ternaire, du rythme parfait.

41. Toutefois gardons-nous de croire que la poésie syntonique revint en arrière, que, abdiquant la liberté qu'elle avait conquise en matière de rythmes et de mètres, elle se mit de nouveau à la remorque de la poésie

classique et se contenta de copier ses formules trochaïques ou iambiques.

Il n'en est rien ; les poètes s'approprient les formes du vers classique, mais ils savent en user à leur gré et ils en font ce qu'ils veulent. Ils les allongent ou les raccourcissent, ils les unissent ou les divisent dans une même strophe, dans un même vers, ils composent leurs strophes d'un nombre de vers à volonté, ils donnent à leurs séquences des strophes semblables ou dissemblables, font répondre aux strophes des antistrophes de même rythme ou d'un rythme différent; bref, ils se montrent partout les maîtres de leur procédé poétique et rythmique, libres toujours de s'astreindre à une formule ou d'en choisir une autre, selon qu'il leur plaît.

42. Deux remarques d'abord sur la composition des vers par les poètes de cette époque. La *première*, que les deux seuls points essentiels pour eux étaient : garder le rythme ternaire, comme le plus parfait, et par conséquent distribuer les accents de deux en deux, sauf les tribraques rythmiques qui n'avaient pas d'accent obligatoire ; puis faire la distinction des rythmes thétiques, qui exigeaient que le vers commençât par une syllabe accentuée, et des rythmes anacrousiques, pour lesquels l'accent ne devait venir qu'à la deuxième syllabe ou à la quatrième, quand le rythme débutait par un tribraque. Ces deux points étant observés, les poètes pouvaient donner à leurs vers toute dimension, depuis deux ou trois syllabes jusqu'à douze, sans omettre les césures qui étaient d'usage en certains vers et que réclame, d'ailleurs, la juste proportion des parties.

Sous ce premier rapport, on trouve dans les œuvres poétiques du moyen-âge une très grande variété ; vers de

deux, de quatre, de six, de huit, etc., syllabes, thétiques et anacrousiques, pour ne pas dire trochaïques et iambiques, se rencontrent diversement mélangés, au gré du poète et de son inspiration poétique. Le paradigme suivant reproduit assez bien les formules de tous ces vers :

	Thétiques		*Anacrousiques*
2 syllabes	! Gaude	sans césure	! Nobis
3 »	! v Laudibus,		! De cœlo
4 »	! ! O Maria,		! v Per Angelum
5 »	! ! v Pléna gratia!		! ! Pax nuntiatur,
6 »	! ! ! In te jocundamur,		! ! v Et lux promittitur.
7 »	! ! ! v Fructus nam dulcissimus,		! ! ! Tu, Virgo singularis,
8 »	! ! ! ! Perquem mundus | est salvatus,	avec césure	! ! ! ! v Tu, sancta Dei Genitrix,
9 »	! ! ! ! v Christus Jesus, | ex te nascitur.		! ! ! ! Pro nobis ora | tuum Natum,
10 »	! ! ! ! ! O benigna, | Dei Mater alma ;		! ! ! ! v Ut vitæ malis | hujus liberos
11 »	! ! ! ! ! v O fons pietatis, | tuis precibus		! ! ! ! ! Cum sanctis nos | regnare, et amare
12 »	! ! ! ! ! ! Peccatorum nobis | veniam exora.		! ! ! ! ! v Ipsum concedat | per æterna sæcula.

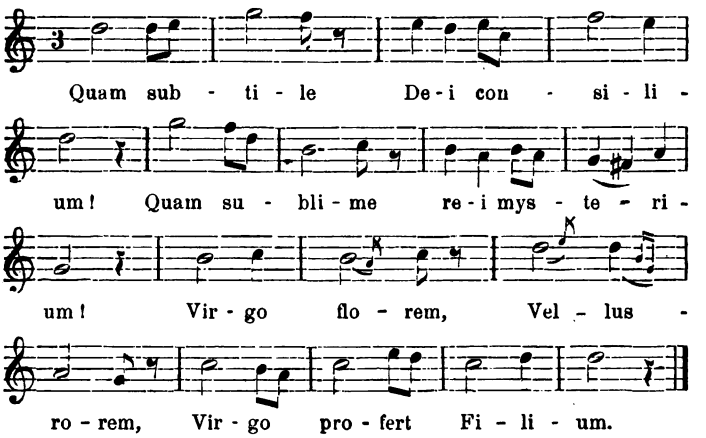
Il suffit de parcourir les recueils qui nous restent, pour se convaincre qu'en effet les poètes ont usé librement de ces formules si variées, dans le seul rythme double ou ternaire, sans parler du rythme égal binaire et quaternaire qui avait aussi les siennes et non moins variées.

La *seconde* remarque, c'est que les poètes syntoniques, d'accord en cela avec le rythme musical, ne font aucune difficulté de réunir dans le même vers l'iambe et le trochée, que les métriciens classiques regardaient comme incompatibles. On trouve ainsi des vers, même des strophes et des hymnes entières, où les deux sortes de pieds rythmiques s'harmonisent très bien, la première partie du vers étant trochaïque et la seconde iambique.

La 9e strophé (et son antistrophe) de la Prose de Noël, *In Natale Salvatoris*, d'Adam de St-Victor commence par deux vers qui sont dans ce cas :

! ! ! v
Quam subtile | Dei consilium !
! ! ! v
Quam sublime | rei mysterium !
! !
Virga florem,
! !
Vellus rorem,
! ! ! v
Virgo profert Filium.

Or, voici le rythme ; toutes les parties en sont parfaitement d'accord :

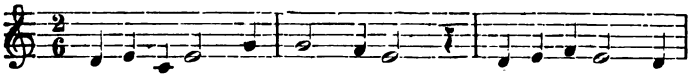


Nous en verrons d'autres exemples tout-à-l'heure.

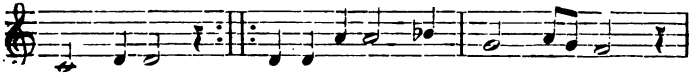
43. La composition des strophes, dans les hymnes et séquences, n'est soumise à d'autres règles que la science et le goût du poète-musicien, il peut les varier indéfiniment.

Il y a d'abord les strophes *monorythmes* et *monostiques*, dont tous les vers sont semblables, soit thétiques ou trochaïques, soit anacrousiques ou iambiques.

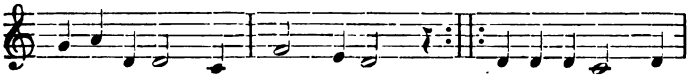
Iambiques.



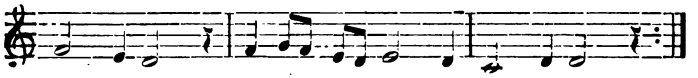
1. Lux il-lu-xit do - mi - ni-ca Lux in-si-gnis, Lux
Lux lu-cis et læ - ti - ti - æ Lux immorta - lis



u - ni-ca 2. Di-em mundi con - di - ti - o
glo - ri - æ Quam Christ re - sur - rec - ti - o

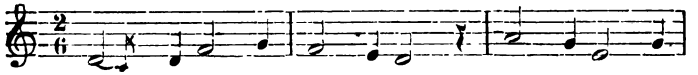


Commendat ab i - ni - ti - o. 3. In spe peren - nis
Su-blimat pri - vi - le - gi-o. Ven-dicent mem-bra

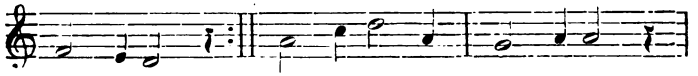


gau - di - i, Lu-cis ex - ul - tent fi - li - i.
me - ri - tis Con-for - mi - ta - tem ca - pi-tis ![1]

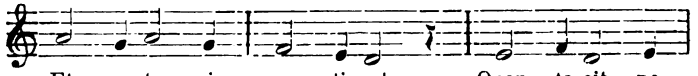
Trochaïques.



1. Mun - di re - no - va - ti - o No - va pa - rit
Re - surgen - ti Fi - li - o Con - re-sur - gunt

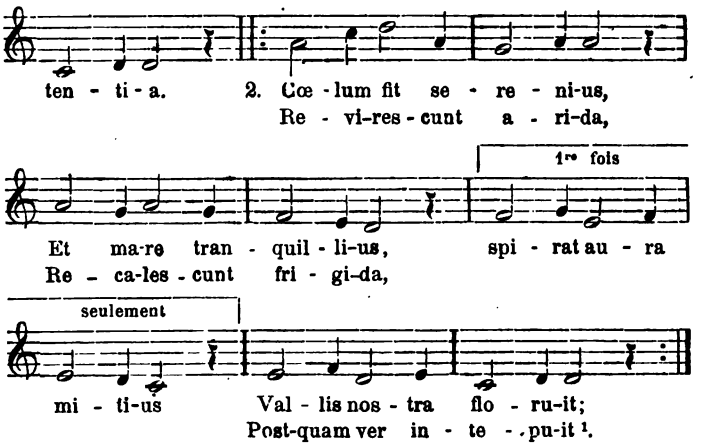


gau - di - a : E - le-men - ta ser - vi-unt,
om - ni-a.



Et auc-to - ris sen - ti-unt Quan - ta sit po -

1. *Prose de Pâques*, par Adam de St-Victor. Œuvres poétiques, nº VIII.



44. Il y a ensuite les strophes *polyrythmes* et polystiques, composées de vers dissemblables et dont la variété est très grande.

Les strophes à deux rythmes ou deux stiques mélangés sont les plus nombreuses. Ordinairement, ce sont les vers de six, sept et huit syllabes, qui servent à composer ces strophes.

8 et 7, trochaïques alternés

Ave, trinus in personis,
Unus in essentia;
Indivisus tu in donis,
Cuncta creans entia :
Iam virtutum diter donis
Ex tua præsentia [2].

8 et 7, iambiques alternés,

Salve, Gregori maxime,
Antistes Romanorum,
Secundum nomen optime
Vigil catholicorum [2].

1. *Prose de Pâques*, par le même. — Œuvres poétiques, n° X. Les strophes ayant sept vers, elles ne peuvent être mélodiquement divisées en deux parties égales. Pour accorder les deux parties inégales, le musicien a eu recours à divers expédients, comme on le voit par les deux premières strophes.

2. Conradus Gemnicensis, *opera edita* a P. M. Drévès. Nos 12 et 45.

Les plus usitées parmi les strophes à double stique se composent de deux ou de trois vers trochaïques, plus rarement iambiques, de 8 syllabes et d'un vers de 7 syllabes. On répète deux fois cet assemblage :

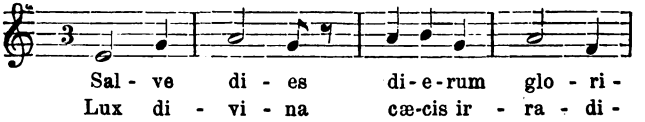
In natale Salvatoris,
Angelorum nostra choris
Succinat conditio :
Harmonia diversorum,
Sed in unum redactorum,
Dulcis est connexio [1].

Maria, sponsa Domini,
Quæ in salutem homini
Divinitus es data :
Una cum tuo Filio,
Et rosa juncta lilio,
Ad nuptias vocata [2].

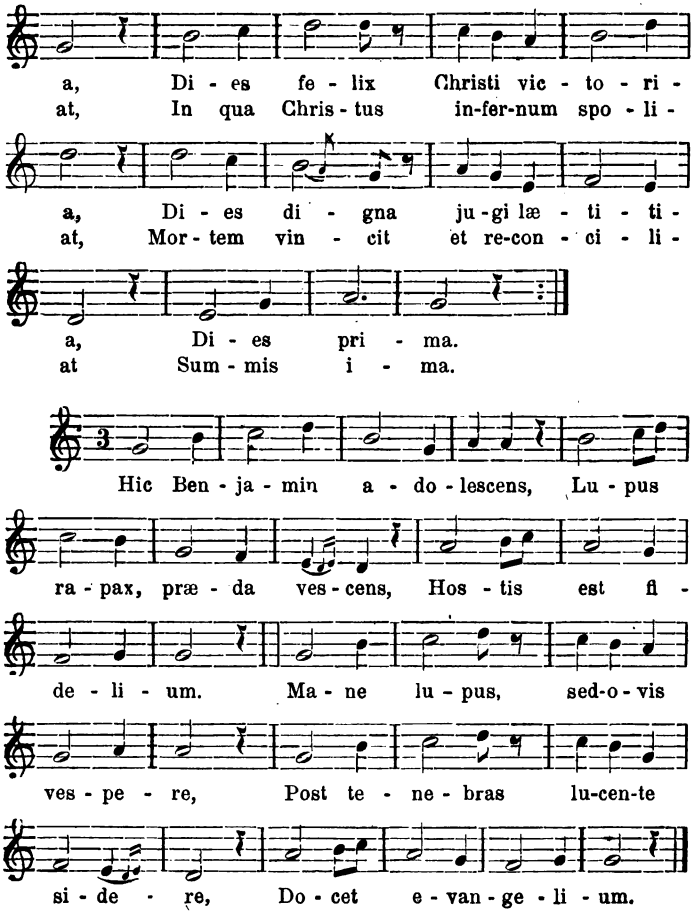
45. Une strophe particulière à la poésie syntonique durant le moyen âge est celle qui renferme deux ou trois vers iambico-trochaïques, mélangés avec d'autres vers trochaïques ou iambiques purs. En voici deux exemples tirés d'Adam de St-Victor [3].

! ! .. . ! ˘
Salve, dies dierum gloria,
! ! .. . ! ˘
Dies felix Christi victoria,
! ! . . . ! ˘
Dies digna jugi lætitia,
! !
Dies prima !

! ! ! !
Hic Benjamin adolescens,
! ! ! !
Lupus rapax, præda vescens,
! ! ! v
Hostis est fidelium.
! ! . . . !
Mane lupus, sed ovis vespere,
! ! . . . !
Post tenebras lucente sidere,
! ! ! v
Docet Evangelium.



1. Adam de St-Victor, *Prose de Noël*, nº 1. — Voir aussi la prose *Lauda, Sion*.
2. Conradus Gemnic, nº 6.
3. *Prose de Pâques*, nº VIII et *de St Paul*, nº XXIX.

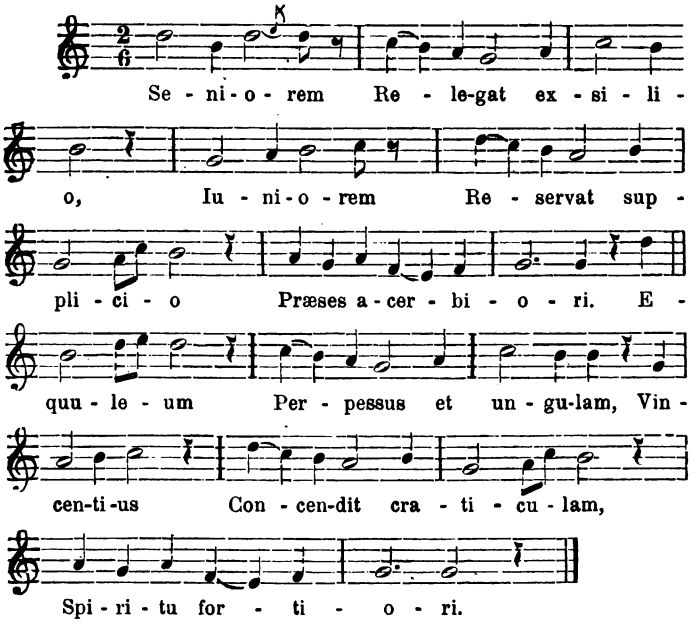


46. La séquence *Ecce dies præoptata,* pour la fête de St-Vincent par Adam de St-Victor, contient une strophe où les rythmes et les stiques sont mélangés d'une manière plus curieuse encore, les diverses espèces de rythme ternaire s'y trouvant réunies : deux tétrasyllabes

et deux heptasyllabes trochaïques entre mêlés, plus un heptasyllabe iambique forment la première partie de la strophe ; la seconde partie est composée de deux tétrasyllabes iambiques et de deux heptasyllabes trochaïques, plus un heptasyllabe iambique.

! !
Seniorem
! ! ! v
Relegat exsilio,
! !
Juniorem
! ! ! v
Reservat supplicio
. . . ! !
Præses acerbiori

! v
Equuleum
! ! ! v
Perpessus et ungulam,
! v
Vincentius
! ! ! v
Conscendit craticulam
. . . ! !
Spiritu fortiori.



47. Enfin, comme dernier exemple de cette variété que les poètes syntoniques savaient mettre dans la composi-

tion de leurs strophes, tout en ne se servant que du seul rythme ternaire, je citerai le N° 1 des *Cantiones bohemicæ*, publiées par le P. Drévès. Chaque strophe complète renferme trois parties, où l'on pourrait voir aisément la strophe, l'antistrophe et l'épode des anciens poètes lyriques ; car la première et la deuxième parties sont semblables, la troisième est sur un rythme différent. Les vers sont tantôt trochaïques, tantôt iambiques et de longueurs variées, mais distribués de la même manière dans les strophes.

1	2	3
! ! ! !!	! ! ! !	! ! ! !
Ad honorem et decorem	Nil negare matri charæ	Tu sanctorum Angelorum
! ! v	! ! v	! ! v
Matris Domini	Debet filius,	Exultatio ;
! ! ! !	! ! ! !	! ! ! !
Jubilémus et psallamus	Sed paratus erit Natus	Dum te vident, digne rident
! ! v	! !	! ! v
Melos lætitiæ ;	Maternis precibus.	Delectabilius.
! ! ! !	! ! ! !	! ! ! !
Quam beavit, coronavit	Ergo ora omni hora,	Tu parata et ornata
! ! v	! ! v	! !
Deus hominem,	Rosa, lilium ;	Habitatio,
! ! ! !	! ! ! !	! ! ! !
Ut intraret et crearet	Ut det tutos nos exutos	Quam beavit et ornavit
! ! v	! ! v	! ! v
Solem justitiæ.	Peccati fœcibus.	Excelsi filius.
! ! v	! ! v	! ! v
Hanc sanctus spiritus	Præter te, misere	Audi nos, florum flos,
! ! v	. . . ! v	! ! v
Replevit cœlitus,	Vivimus sine spe ;	Omnis dulcoris ros ;
! ! ! !	! ! ! !	! ! ! !
Obumbravit, illustravit	Ergo, grata advocata	Supplicantem, te laudantem
! ! v	! ! v	! ! v
Quam divinitus ;	Esto, propere,	Salva populum,
! ! ! !	! ! ! !	! ! ! !
Dum concepit, non recepit	Ne iniquo et antiquo	Ne damnemur, sed lætemur
! ! v	! ! v	! ! v
Semen humanitus.	Damnemur opere.	Tecum in sæculum.

48. Je m'arrête ici. Aussi bien, cet aperçu de la rythmique chez les hymnographes du moyen-âge, quelque rapide qu'il soit, aura pu suffire pour démontrer claire-

ment quels liens étroits rattachent la poésie syntonique à la musique, et comment celle-ci par son rythme forme la base de tout le développement que cette poésie nouvelle a prise, du IVe au XVe siècle.

Il semble donc qu'aucun doute ne soit plus permis sur la vraie nature du rythme dans l'hymnographie de l'Eglise latine : c'est le rythme ancien, le rythme en usage dans la musique des Grecs et des Romains ; rythme d'ailleurs, qui est essentiellement le même en toute musique, qu'on retrouve chez les peuples les plus barbares comme parmi les nations civilisées, car le rythme tient à notre nature, à notre organisation musicale, aussi bien que la gamme et les intervalles des sons. Les procédés pratiques peuvent différer, le fond, l'essentiel est le même partout. La musique grégorienne n'a pas fait exception : elle a ses mélodies, composées des mêmes sons que les nôtres et que ceux de tous les peuples ; elle a son rythme, formé des mêmes éléments constitutifs que le nôtre et que celui des Anciens. Il faut cela pour qu'elle soit musique dans la vraie et parfaite acception du mot.

La première partie de l'Hymnaire romain, qui suit, montrera du reste que les mélodies grégoriennes ont tout à gagner à reprendre leur rythme naturel et j'ose croire, encore un coup, que plus d'un artiste, plus d'un maître, y trouvera des beautés cachées jusque là dans une matière informe et sans couleurs, parce que le rythme faisait défaut.

REMARQUES

SUR

L'HYMNAIRE SUIVANT

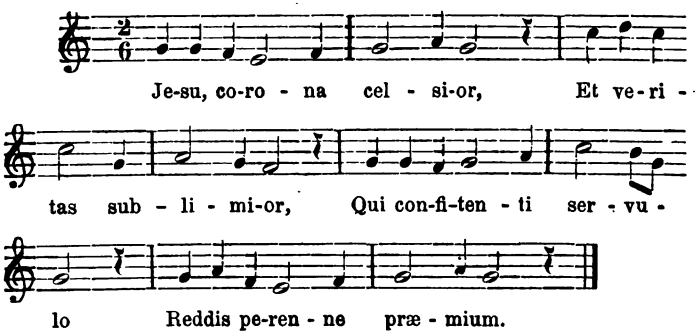
Je n'ai pas cru devoir, dans la composition de cet hymnaire, suivre de préférence l'une ou l'autre des éditions de chant ecclésiastique en usage dans les divers diocèses de France et d'ailleurs. Aucune ne possède une autorité telle, qu'elle s'impose nécessairement aux choix des musiciens.

Au reste, en ce qui concerne spécialement les mélodies des hymnes, la même différence qu'on remarque entre les les éditions imprimées, existe aussi entre les manuscrits suivant les époques, les pays et les régions d'un même pays. Dans aucune autre partie de la liturgie l'esprit local n'a eu, ce semble, plus libre carrière pour adapter au texte sacré des chants très-variés de forme et de goût. Un certain nombre des mélodies les plus anciennes se sont conservées presque partout, mais avec des variantes si nombreuses qu'il est difficile de reconnaître la version primitive, et que force est bien de choisir un peu au hasard entre toutes les formes mélodiques celle qui paraît la meilleure. Peu importent, d'ailleurs, ces différences légères au fond, pourvu que les mélodies soient régulières et de forme vraiment musicale.

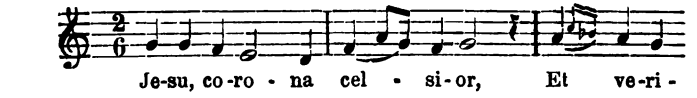
Dès lors, il m'a paru préférable de n'être point exclusif, mais de prendre également dans toutes les éditions les mélodies de l'hymnaire, observant pour cela les trois règles suivantes :

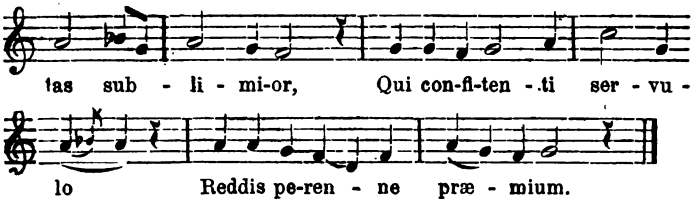
1re Règle. — Choisir de préférence les mélodies aux formes simples et franches, comme offrant davantage le caractère de l'antiquité. Il fut un temps, en effet, au moyen-âge, où l'on s'ingéniait, sous prétexte de donner au chant plus de grâce ou de solennité, à le surcharger d'ornements et de petites notes de mauvais goût, qui ont fini par passer dans le fond même de la mélodie et l'ont défigurée d'une étrange manière. Citons quelques exemples.

1°) Tout d'abord, on allonge un peu la mélodie et on l'orne pour l'accommoder à une solennité plus grande. Ainsi l'hymne *Jesu, corona celsior*, du Commun des Confesseurs non Pontifes, qui est de la forme suivante aux fêtes moindres :

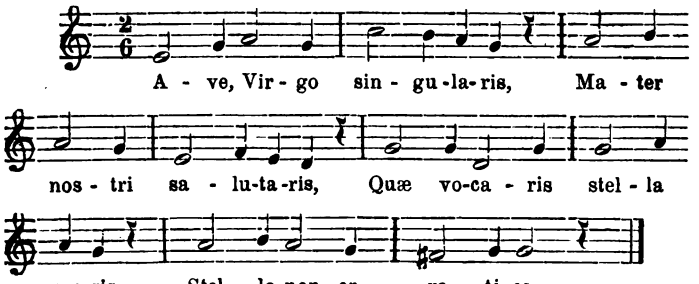


devient pour les fêtes d'un rit supérieur :

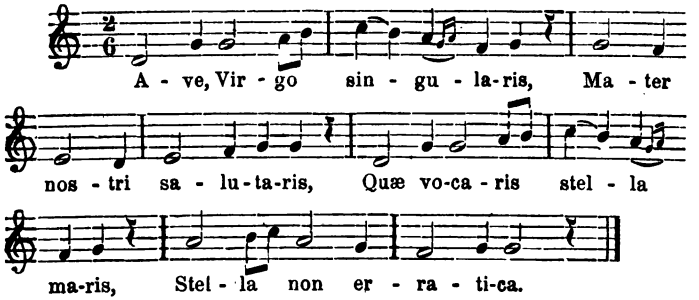




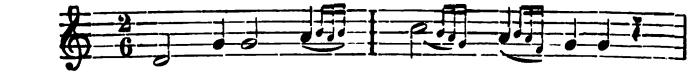
2°) Pour les mêmes motifs on fleurit la mélodie, en multipliant les notes d'agrément. Par exemple, la prose *Ave, virgo singularis,* d'Adam de St-Victor, se présente dans trois manuscrits différents sous les trois formes ci-après :

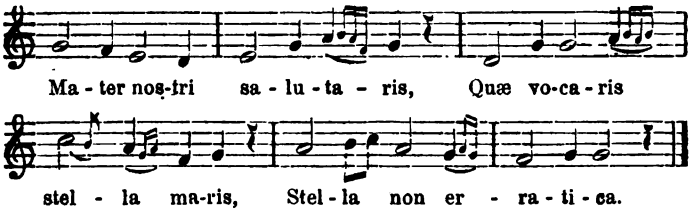


(Grad. de St-Victor, XII° s., Paris. n° 14819).



(Cod. Paris. n° 830 – XIV° s.)

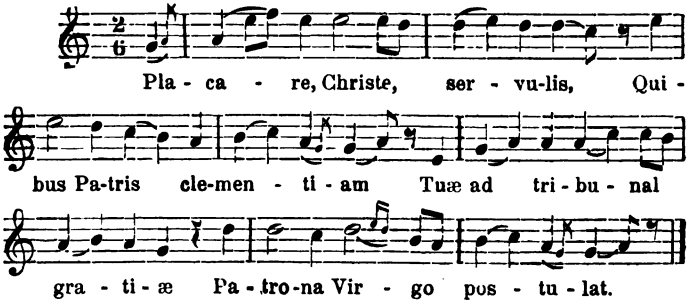




(Cod. Brander. St-Gall. cod. 453).

On prend ici sur le fait la manière d'arranger les mélodies au moyen-âge. La première version offre, il est vrai, une mélodie différente des deux autres, mais simple et sans ornements. Les deux autres présentent une même mélodie, avec peu d'ornements d'abord, puis surchargée à profusion de petites notes qui sont loin pour nous d'être des notes d'agrément.

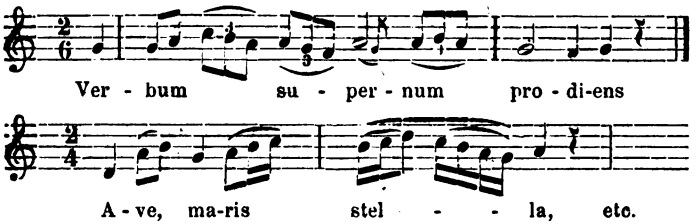
3°) Ou bien on ajoute force notes de passage, apoggiatures, etc... Comparez avec le n° 47 de l'hymnaire la version suivante de la même mélodie.



Qu'est-ce autre chose que des surcharges maladroites qui défigurent la mélodie ?

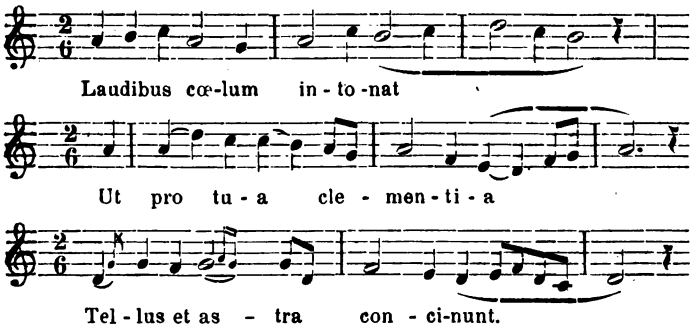
4°) Le premier stique des hymnes se remplit de notes, qui ne sont d'abord que de simples ports de voix et notes de passage, mais qui deviennent ensuite notes pleines,

partie intégrante de la mélodie. Les exemples sont connus :



C'est d'un goût tout-à-fait oriental. Les liturgies grecque et arménienne ont beaucoup de chants de ce genre là, nous en verrons d'autres dans la musique chinoise ; mais ils sont passés de mode en Occident.

5°) De même, certaines additions sont faites à la mélodie, en forme de répétition et d'écho, qui en interrompent le mètre au milieu, ou le prolongent à la fin :



Ces exemples suffisent, je crois, pour donner une idée de la manière dont on en usait avec les mélodies au moyen-âge. Pour nous, ce sont là autant de corruptions du chant, que réprouve le bon goût et qu'il faut éliminer complètement.

IIe Règle. Choisir encore les mélodies régulières, c'est-à-dire les plus conformes aux lois constitutives des

modes dans la musique grégorienne, de préférence à celles qui paraissent avoir été composées sans aucun souci de ces lois modales.

L'explication de cette règle nous entraînerait trop loin ; on la trouvera développée dans mon étude sur la théorie de la musique grégorienne, au chapitre des Modes, où se trouve exposé tout ce qui regarde la constitution des modes en général et de chaque mode en particulier, ainsi que les règles à observer dans la composition musicale pour maintenir toujours la mélodie dans le mode qui lui convient.

IIIe Règle. Tenir compte également de la beauté et de l'agrément des mélodies, considérées en elles-mêmes et indépendamment de leur origine. Un chant plus moderne, s'il est vraiment artistique en même temps que régulier dans sa forme, doit sans hésitation être préféré à un chant plus ancien, mais médiocre d'idée ou défectueux dans sa forme artistique. Car la musique est faite pour plaire d'une certaine manière ; c'est par là qu'elle touche et qu'elle émeut en éveillant les sentiments du cœur.

Telles sont les règles auxquelles j'ai tâché de me conformer dans le choix des mélodies qui composent cet hymnaire : elles me paraissent raisonnables et fondées en droit comme en fait. D'autres néanmoins pourront faire mieux, peut-être : le tout était de commencer. D'ailleurs, en appliquant les principes rythmiques que j'ai exposés dans le traité ci-dessus, chaque maître de chapelle pourra aisément restituer leur rythme naturel aux hymnes qui se chantent dans sa région et qu'il ne trouverait pas dans l'hymnaire. Ce qui importe, au point de vue musical, ce n'est pas qu'on fasse usage de telle ou telle mélodies, suivant les goûts et les habitudes de chacun, mais que toute mélodie, quelle qu'elle soit, ait sa forme ryth-

mique conforme aux principes et aux règles de l'art musical. Il dépend des maîtres de chapelle qu'il en soit ainsi.

A cette remarque générale sur l'Hymnaire et son contenu, ajoutons quelques observations de détails sur divers points qui méritent d'être signalés plus particulièment.

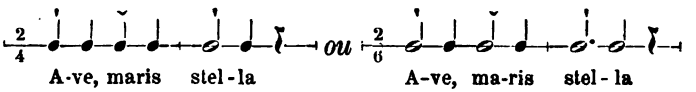
1°) Les seuls rythmes qu'on trouvera dans l'hymnaire sont le *rythme égal* binaire, ternaire et quaternaire, et le *rythme double*. Le rythme égal se bat à deux temps composés, c'est-à-dire deux, trois ou quatre noires pour le frappé et autant pour le levé. Le quaternaire peut aussi être battu à quatre temps, deux noires pour chaque temps. Quant au rythme double, il répond évidemment à notre mesure à trois temps et se bat de même.

Le mouvement de la mélodie est indiqué en divisions métronomiques (par un nombre déterminé de temps simples ou composés, à la minute). Ce n'est pas à dire que partout la mesure doive être battue avec une rigueur mathématique et absolue. Les chiffres du métronome n'indiquent que l'allure générale du rythme ; le mouvement doit être ralenti parfois ou pressé, selon les exigences du sentiment musical. C'est au chanteur dans les solos et au maître de chapelle dans les chœurs d'observer ces nuances nécessaires dans la marche de la mélodie. En règle générale, le chant doit toujours être ralenti avant un repos complet, soit au milieu, soit à la fin des strophes rythmiques.

2°) La première partie de l'Hymnaire (hymnes liturgiques) n'offrira aucune difficulté à ceux qui auront pris connaissance du Traité sur le rythme dans l'hymnographie latine : elle n'est que la mise en pratique des principes et des règles théoriques qui y sont exposées. D'ailleurs,

toutes les formules rythmiques sont celles de la poésie classique, les moins sujettes à contestation, assurément.

Une seule hymne fait exception, l'*Ave, maris stella*, qui appartient à la poésie syntonique. Les vers sont des hexasyllabes trochaïques, c'est-à-dire accentués très régulièrement sur les temps impaires, premier, troisième et cinquième. Le rythme peut donc être binaire ou ternaire :



C'est la mélodie qui, par sa contexture, doit décider laquelle de ces deux formules rythmiques lui convient le mieux. On en jugera par les exemples que contient l'hymnaire, n° 76 et suivants.

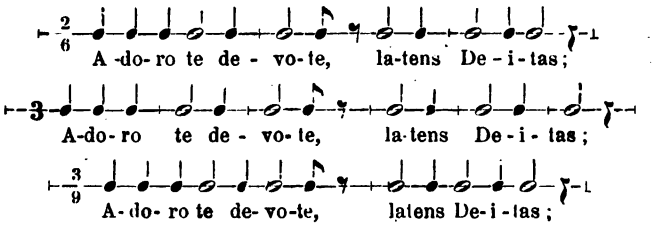
3°) Dans la 2e partie (chants destinés aux Saluts du T. S. Sacrement) on remarquera tout d'abord le n° 84, *Ave, verum corpus*. C'est une Séquence composée de deux strophes seulement, en vers alternativement octosyllabes et heptasyllabes trochaïques.

1er strophe.	*2e strophe.*
Ave, verum corpus natum	*Cujus latus perforatum*
De Maria Virgine;	*Fluxit unda et sanguine*
Verè passum, immolatum	*Esto nobis prægustatum*
In cruce pro homine.	*Mortis in examine.*

On y a ajouté dans la suite, pour terminer, les invocations : *O Jesu dulcis! o Jesu pie! o Jesu, fili Mariæ!* Et en quelques endroits encore: *Tu nobis miserere.* Cette adjonction est maladroite; ce ne sont plus des vers, c'est de la prose, qu'on peut ramener sans doute au rythme de la Séquence, mais dans le style libre et non pas métrique. Il eût mieux valu composer une 3e strophe et y faire entrer les invocations susdites.

4°) L'*Adoro te* qui vient ensuite, renferme des strophes

de quatre vers trochaïques hendecasyllabes, avec césure après la sixième syllabe. Le premier vers commence par un tribraque rythmique, au lieu d'un trochée: *ădŏrŏ tè devòte.* Le rythme peut être ici ou *égal ternaire,* ou *double unaire,* ou *double ternaire.*


A-do-ro te de-vo-te, la-tens De-i-tas;
A-do-ro te de-vo-te, la-tens De-i-tas;
A-do-ro te de-vo-te, latens De-i-tas;

Cette dernière formule a l'avantage de faire concorder parfaitement le stique rythmique et le vers: de part et d'autre deux hémistiques, avec temps forts pour commencer. La seconde brise le rythme du vers en multipliant trop les temps forts. La première est meilleure et elle a cela de particulier qu'elle transporte l'accentuation rythmique du commencement à la fin des deux hémistiques, ce qui donne une couleur un peu différente à la poésie et à la mélodie. Les maîtres de chapelle seront toujours libres d'adopter l'une ou l'autre de ces trois formules rythmiques, bien que dans l'hymnaire j'aie choisi la troisième.

5°) On trouvera, au n°s 88 et 89, deux mélodies pour l'antienne, *Sub tuum præsidium,* à la T. S. Vierge. Cette antienne, il est vrai, n'appartient pas à l'hymnaire, puisqu'elle n'est pas en vers et que le rythme en est libre. Elle a néanmoins sa place ici, parce qu'on en fait souvent usage dans les saluts du T. S. Sacrement et que, d'ailleurs, son rythme se rapproche beaucoup du rythme métrique, comme je l'ai expliqué dans la 1e partie du traité sur l'hymnographie (chap. II n° 21 et sqq.)

6°) L'*Inviolata* (n° 90) est aussi rangée d'ordinaire parmi les Antiennes prosaïques. C'est, je crois, une erreur; elle renferme au contraire de véritables strophes poétiques. Seulement le texte en est fautif en plusieurs endroits; quelques corrections sont nécessaires, faciles du reste, pour le rendre tout à fait régulier. Voici ce texte corrigé, on y reconnaîtra sans peine la facture des vers toniques ou rythmiques.

I.
Inviolata,
Integra es Maria;
Quæ es effecta
Fulgida cœli porta.

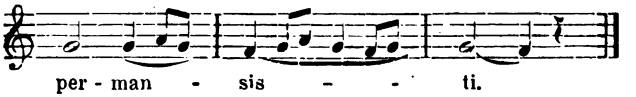
II.
O Mater alma
Christi carissima!
Suscipe, pia,
Laudum præconia.

III.
Te nunc devota
Flagitant corda et ora;
Nostra ut pura
Pectora sint et corpora.

IV.
Tu, per precata
Filio dulcisona,
Nobis exora
Veniam per sæcula.

V.
O benigna!
O Regina!
O Maria!

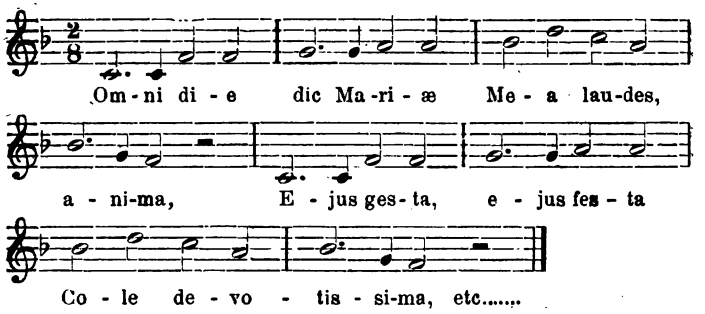
Les dernières paroles : *quæ sola inviolata permansisti!* doivent être une addition faite après coup, pour ramener à la fin de la séquence la pensée du commencement, mais c'est de la prose, qui cadre mal avec le rythme des vers. On aura soin, si l'on veut conserver cette addition inutile, de chanter les dernières mesures de la manière suivante :



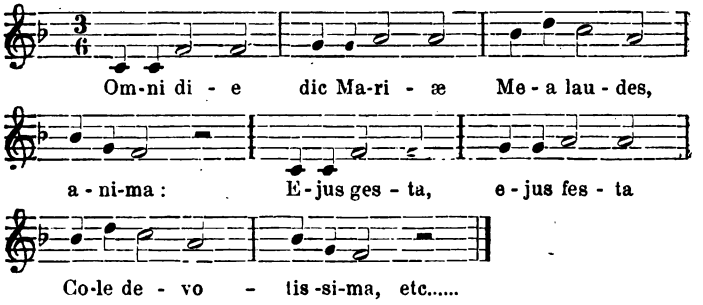
7°) N° 92. Le rythme poétique de l'*Omni die* est celui de presque toutes les séquences de l'époque, octosyllabes trochaïques. Je l'ai traduit en musique par un rythme égal ternaire, pour me conformer aux habitudes du moyen-

âge. Mais on pourrait aussi bien lui donner un autre rythme, égal quaternaire ou double binaire, comme suit :

Rythme égal quaternaire.



Rythme double binaire.



C'est affaire d'usage et de goût personnel, car les trois manières conviennent également au rythme tonique des vers.

8°) Parmi les séquences liturgiques, celle de Pâques, *Victimæ Paschali*, est la seule qui appartienne à la première époque des Séquences, l'époque notkérienne. Aussi le rythme en est-il moins régulier, moins symétrique que celui des autres séquences, qui sont de la seconde époque. Il est cependant de même nature, c'est-à-dire métrique. Nous en avons pour témoin ce qui se passait dans l'Église

d'Auxerre, au XIIe siècle et plus tard encore, lors de l'intronisation des nouveaux chanoines. Le voici tel qu'il est rapporté par l'abbé Lebœuf dans le *Mercure de France*, mai 1726 ;

« Accepta pilota a proselyto seu tirone canonico, decanus aut alter pro eo olim gestans in capite almutiam cœterique pariter, aptam diei festo Paschæ prosam antiphonabat, quæ incipit : Victimæ paschali laudes. Tum læva pilotam apprehendens, *ad prosæ decantatæ numerosos sonos tripudium agebat*, cœteris manu prehensis choream circa dædalum ducentibus, dum interim per alternas vices pilota singulis aut pluribus ex choribaudis a decano serti in speciem tradebatur aut jaciebatur. *Lusus erat et organi ad choreæ numeros.* Prosa ac saltatione finitis, chorus post choream ad merendam properabat. » (cf. J d'Ortigue. *Dictionnaire de musique d'église et de plain-chant*, collection Migne, au mot *pilota.*)

Le rythme du *Victimæ paschali* était donc un rythme de danse ou pouvant, du moins, servir à la danse. Il est cela, en effet dans l'hymnaire, si on l'exécute dans un mouvement tant soit peu rapide.

On remarquera également la 4e strophe de la Séquence. Dans tous nos livres de chant cette strophe est incomplète ; il lui manque le premier membre, dont l'autre reproduit le rythme et la mélodie. Les manuscrits des XIIe et XIIIe siècles permettent de rétablir la partie qui fait défaut : ils donnent tous la strophe de cette manière :

Credendum est magis soli
Mariæ veraci.
Quam Judæorum turbæ fallaci.

Scimus Christum surrexisse
A mortuis vere :
Tu nobis, victor Rex, miserere.

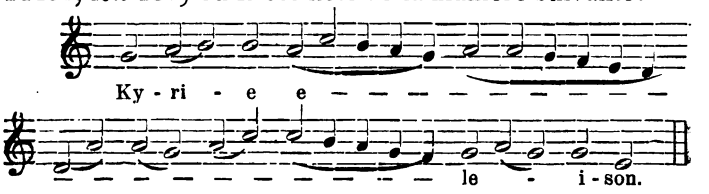
(Cf. Bibl. nat. *Grad. de St-Victor* n°s 4452 et 14819 — Antiph. Cod. n° 778, du XIe siècle).

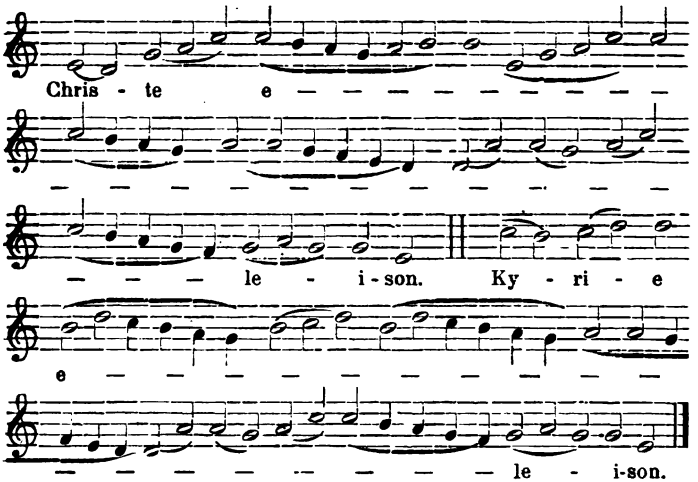
J'ai cru devoir reproduire ici la séquence tout entière, telle qu'on la chantait autrefois.

9°) Après les séquences liturgiques, je transcris un certain nombre de proses composées pour les diverses solennités de l'année et usitées jadis dans un grand nombre d'églises. Les unes sont anciennes et de la première époque des Séquences, les autres plus modernes se trouvent encore aujourd'hui dans les graduels de plusieurs diocèses, en appendice. On aimera, je pense, à les retrouver ici : car il en est qui figureront très bien, sinon à la même place que les séquences liturgiques, du moins parmi les chants des saluts du T. S. Sacrement.

Elles ne sont pas toutes irréprochables au point de vue de la régularité prosodique, il s'en faut. Les plus modernes surtout (Nos 110, 111, 117, 126), semblent avoir été composées un peu en dépit des règles si bien établies par les maitres de la grande époque. Il est évident, qu'on ne connaissait plus ces règles et qu'on écrivait alors des séquences à la façon des poètes rustiques, dont parle le V. Bède, *adjudicium aurium* et non pas avec la science des vrais artistes. Souhaitons qu'il se rencontre de nos jours un poète pour corriger ces compositions défectueuses ou pour les remplacer par d'autres meilleures, sur les mêmes mélodies parfois gracieuses.

10°) Le n° 119 est un trope que l'on chantait autrefois dans un grand nombre d'églises, au Kyrie de la Messe solennelle. Il se trouve également dans les anciens manuscrits, mais avec les neumes sans paroles; par exemple, dans le Graduel de S. Victor (bibl. nat. fonds latin, n° 14452, fol. 135) où il est noté de la manière suivante:





Le trope a-t-il été composé sur les neumes préexistants, ou bien, comme le veut l'auteur des *Voyages liturgiques* (Lebrun-Desmarettes, Paris 1718), les longs neumes des Kyrie ne sont-ils qu'un reste des tropes dont on a retranché les paroles? Je laisse aux érudits à trancher la question. Toujours est-il que nous sommes ici en présence d'un texte poétique, car les paroles des tropes sont versifiées toniquement. L'exemple du n° 119 le montre clairement: il suffit de comparer les trois premiers *Kyrie*, les trois *Christe* et les trois derniers *Kyrie*; autant de strophes accouplées trois à trois, où l'on constate la présence et la régularité absolue du syllabisme et de l'accentuation:

KYRIE, fons bonitatis
Pater ingenite, [dunt,
A quo bona cuncta proce-
ELEISON.

CHRISTE, unice
Dei Patris genite,
Quem de Virgine [fice,
Nasciturum mundo miri-
Sancti prædixerunt pro-
[phetæ;
ELEISON.

KYRIE, qui pati Natum
Mundi pro crimine,
Ipsum ut salvaret misisti:
ELEISON

CHRISTE hagie,
Cœli compos regiæ,
Melos gloriæ [numine
Cui semper adstans pro
Angelorum decantat apex;
ELEISON.

KYRIE, qui septiformis
Dans dona Pneumatis,
A quo cœlum, terra repleu-
ELEISON. [tur:

CHRISTE, cœlitus
Adsis nostris precibus,
Pronis mentibus [mus,
Quem in terris devote coli-
Ad te pie, Jesu, clamantes:
ELEISON.

KYRIE, Spiritus alme,
Cohærens Patri Natoque,
Unius usiæ [que :
Consistendo, flans ab utro-
ELEISON.

KYRIE, qui baptizato
In Jordanis unda Christo,
Effulgens specie
Columbina apparuisti :
ELEISON.

KYRIE, ignis divine,
Pectora nostra succende,
Ut digne pariter
Proclamare possimus sem-
ELEISON. [per :

Le rythme, dès lors, ne peut plus faire aucun doute : c'est un rythme double unaire, celui qui convient le mieux pour chanter le mystère de la T. S. Trinité, selon les idées qui avaient cours au moyen-âge. Donc ici comme dans les séquences, nous voyons les longs neumes de la musique grégorienne soumis à un rythme parfaitement déterminé et complètement musical : nouvelle preuve à l'appui de notre thèse, que le rythme grégorien est, non pas simplement oratoire, mais réellement musical, comme celui des Grecs et des Latins de l'antiquité.

11°) Dernière remarque, sur la manière de chanter les voyelles élidées. J'ai fait observer incidemment déjà, qu'au IXe ou Xe siècle, en chantant, on ne pratiquait pas l'élision, même dans la poésie classique, mais qu'on dédoublait la note pour y placer les deux voyelles formant hiatus.

Quoi qu'il en soit de cet usage ancien, il semble préférable et plus conforme aux lois de la poésie grecque et latine de n'admettre d'aucune manière l'hiatus, mais d'élider toujours les voyelles muettes. Ainsi faisait-on même dans la prose pour un certain nombre de mots, les conjonctions surtout, par exemple : δέ, ἐπί, ἀπὸ, κατά, etc... ; nous le faisons nous-mêmes pour l'article *le, la,* pour les pronoms *je, me, te, se,* etc. Au point de vue musical, d'ailleurs, cette élision est nécessaire pour conserver à la mélodie sa forme propre ; l'hiatus, lorsqu'il oblige à diviser un son en deux produit une impression désagréable ; l'élision, au contraire, permet de chanter d'une manière plus naturelle et plus coulante.

Les poètes toniques se sont parfaitement rendu compte de l'effet produit en musique par la rencontre de deux voyelles, dont l'une doit absorber l'autre, pour ne point troubler le rythme mélodique. Ils ont compris également que l'hiatus n'a rien en lui-même qui répugne au chant, dès lors que chaque voyelle a sa place dans la mélodie et compte pour le rythme. Aussi, leur poésie étant faite surtout pour être chantée, ils n'ont pas craint d'y admettre l'hiatus et l'élision est rare dans les hymnes et séquences toniques. En revanche, les correcteurs du Bréviaire, s'inquiétant peu du chant, les ont multipliées dans l'hymnaire réformé. De là tant de vers durs à chanter et désagréables à l'oreille, si l'on ne veut pas y pratiquer l'élision, par exemple : *Quem lucis ante originem* — *Quos lucis ipso in limine* — *Christi insecutor sustulit* — *Quodcumque in orbe* — *Petre, in arce siderum* — *Cœli in alto vertice* — etc, etc...

Toutes les fois donc qu'on rencontrera de ces vers dans les hymnes, le mieux sera d'élider complètement la voyelle et de chanter comme s'il y avait: *Quem lucis ant' originem* — *Quos lucis ips' in limine* — *Christ' insecutor sustulit* — *Quodcumqu' in orbe* — *Petr' in arce siderum* — *Cœl' in alto vertice.* — etc. etc...

Mais dans les séquences et les hymnes toniques, où l'hiatus est admis, l'élision devient inutile. Ainsi, dans les hymnes du T. S. Sacrement, la mélodie et le rythme s'accommodent très bien des hiatus suivants :

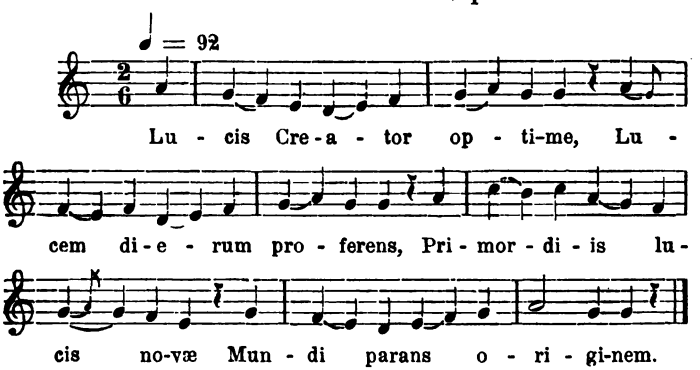
Quem in mundi pretium — *Verbo carnem efficit* — *Tantum ergo Sacramentum* — *Procedenti ab utroque* — *Ad opus suum exiens* — *In mortem a discipulo.* — etc...

PREMIÈRE PARTIE

LES HYMNES LITURGIQUES

I - PROPRE DU TEMPS

1. LE DIMANCHE A VÊPRES, pendant l'année.



2. Idem. AUTRE MÉLODIE

♩ = 92

Lu - cis Cre-a - tor op - ti - me, Lu -
cem di - e - rum pro - ferens, Pri - mor - di - is . lu -
cis no - væ Mun - di parans o - ri - gi-nem.

---

3. LE DIMANCHE PENDANT L'AVENT

♩ = 92

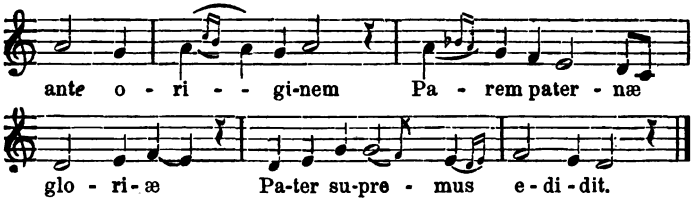
Cre - a - tor al - me si - derum, Æ-ter-na
lux cre - den - ti - um, Je - su, Redemp-tor om - ni -
um, In-ten-de vo - tis sup- -plicum.

---

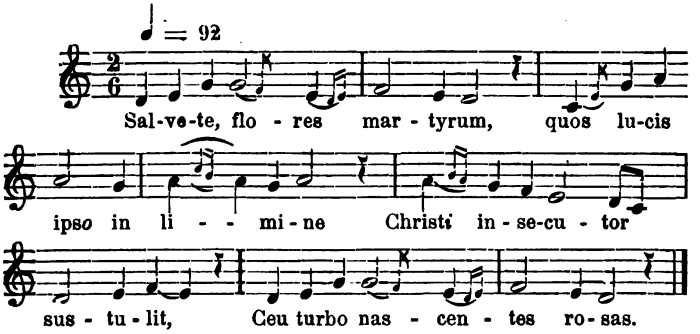
4. LA FÊTE DE NOEL, à Vêpres.

♩ = 92

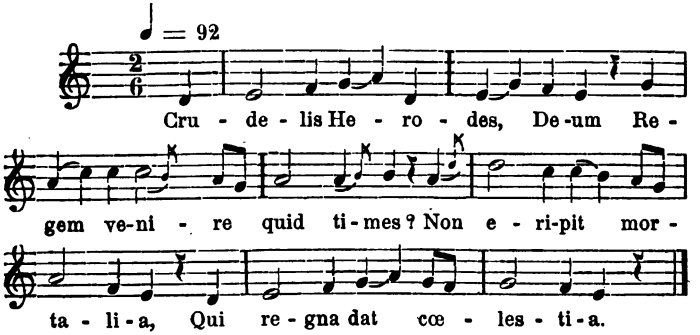
Je-su, Redemp - tor om - ni-um, quem lu-cis



5. LES SAINTS INNOCENTS



6. L'ÉPIPHANIE DE N.-S.



7. PENDANT LE CARÊME

♩ = 84

Au - - di, be-nig - ne Con - di - tor, Nos -

tras pre-ces cum fle - ti-bus, In hoc sa-cro je -

ju - ni - o Fu - - sas quadra - ge - na - ri - o.

---

8. DIMANCHE DE LA PASSION

♩ = 60

Ve - xil - la Re - gis pro - de-unt,

Fulget cru-cis mys - te - ri-um, Qua vi - ta mor - tem

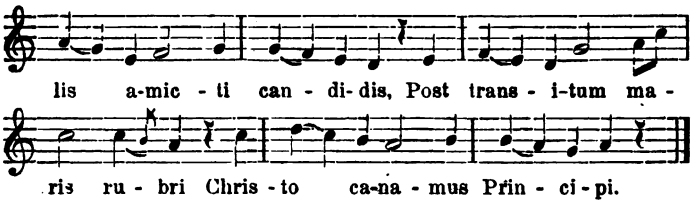
per - tu - lit Et mor-te vi - tam pro - tu - lit.

---

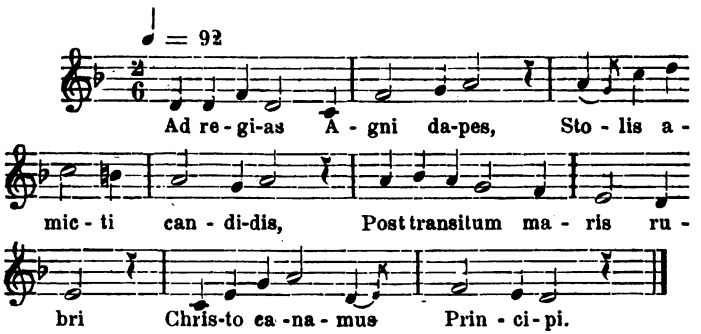
9. PENDANT LE TEMPS PASCAL

♩ = 92

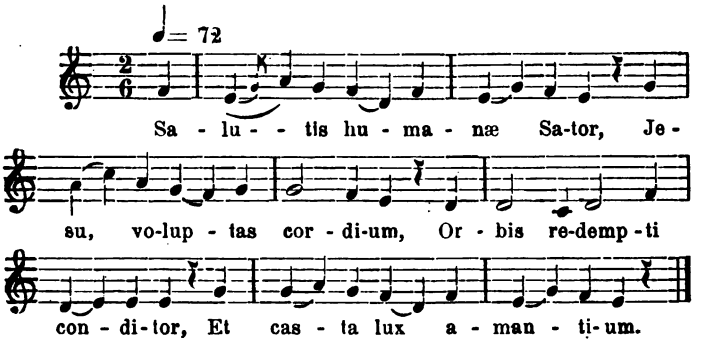
Ad re - gi - as A - gni da-pes, Sto -



10. Idem. AUTRE MÉLODIE



11. L'ASCENSION DE N.-S.



12. LA PENTECOTE

♩ = 60

Ve-ni, Cre-a - tor Spi-ri-tus, Men-tes tu-

o - rum vi - si - ta; Im-ple su - per - na

gra - ti - a, Quæ tu cre-as - ti pec-to-ra.

---

13. LA T.-Ste TRINITÉ

♩ = 92

Jam sol re-ce - dit ig - ne-us, Tu,

lux per-en - nis, u - ni-tas, Nos-tris, be-a - ta

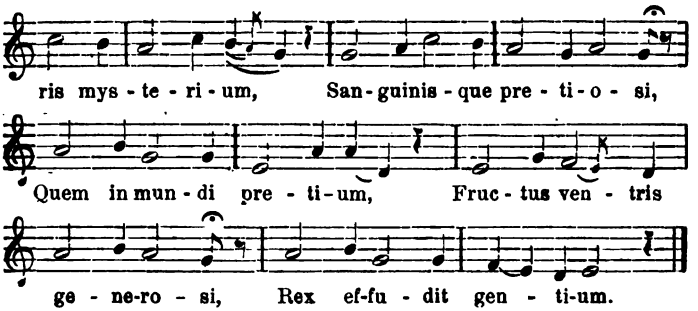
Tri - ni-tas, In - funde a-mo - rem cor-di-bus.

---

14. LE T.-St. SACREMENT

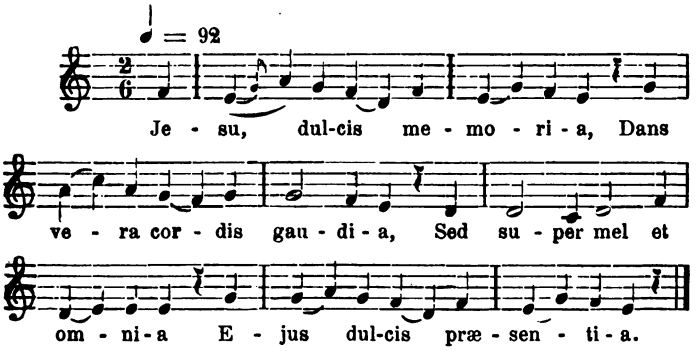
♩ = 60

Pan-ge, lin - gua, glo - ri-o - si Cor - po -

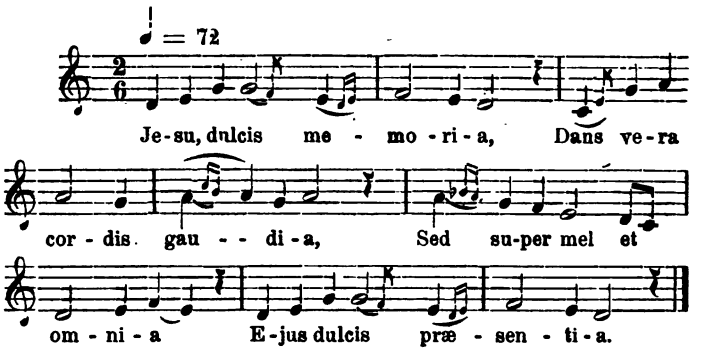


II - PROPRE DES SAINTS

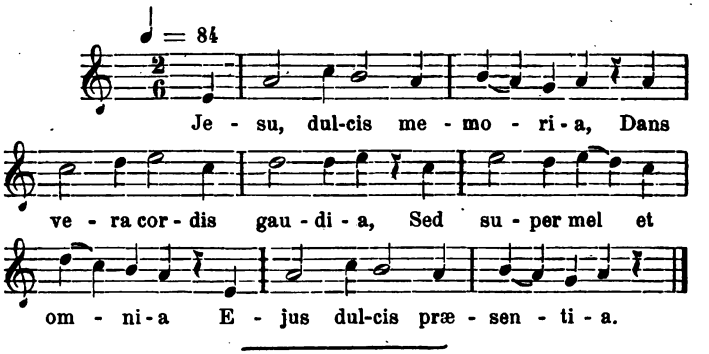
15. LE T.-St. NOM DE JÉSUS



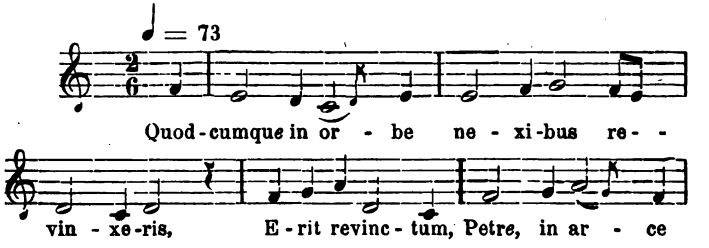
16. Idem. AUTRE MÉLODIE



17. Idem. AUTRE MÉLODIE



18. LA CHAIRE DE St-PIERRE



si - de-rum; Et quod re-sol - vit hic po-tes - tas

tra - di-ta, E - rit so-lu - tum cœli in al - to

ver - ti-ce, In fi - ne mun - di ju - di-ca - bis

sæ - - cu - lum.

19. LA CONVERSION DE St-PAUL

♩ = 72

E - gregi - e doc - tor Pau - le, mo - res

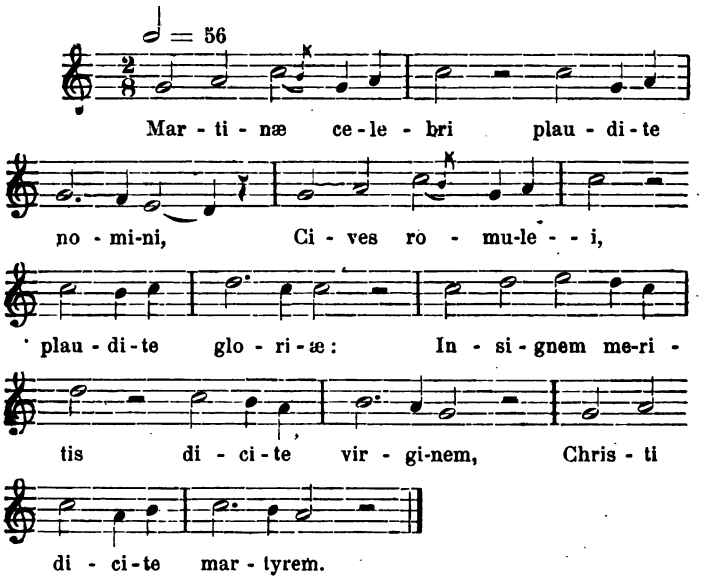
ins - tru-e, Et nostra te - cum pec - tora in cœ -

lum tra-he, Ve - la - ta dum me - ri - di-em cer -

nat fi-des, Et so - lis ins - tar so - la re - gnet

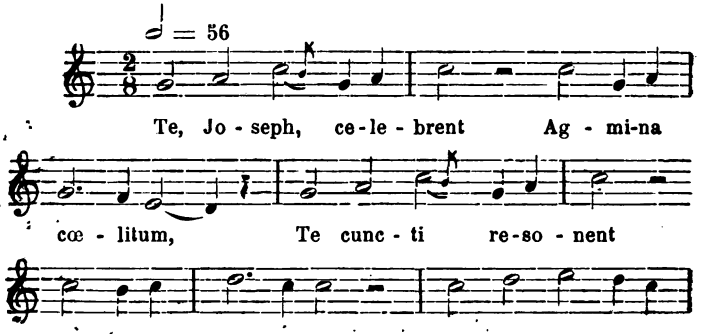
cha - - ri - tas.

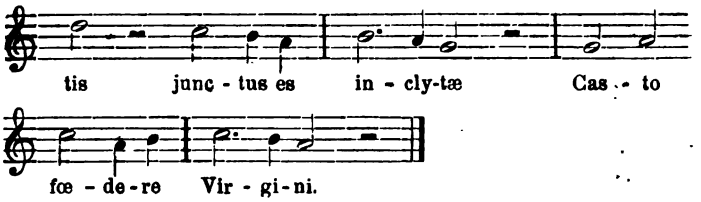
20. Ste-MARTINE VIERGE



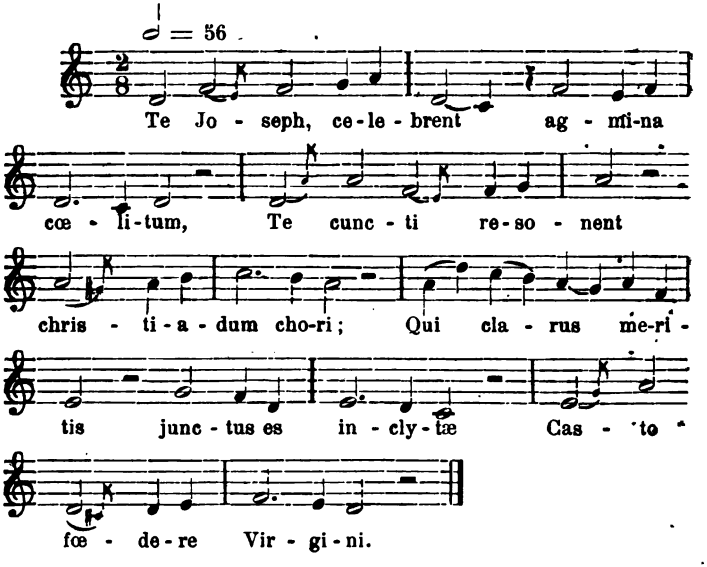
---

21. St-JOSEPH

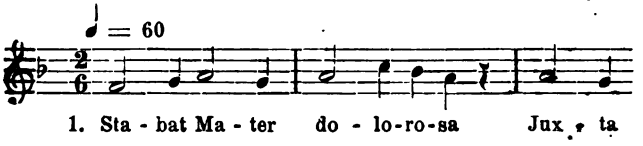


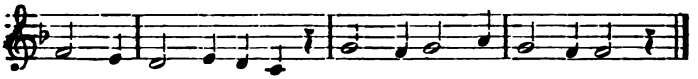


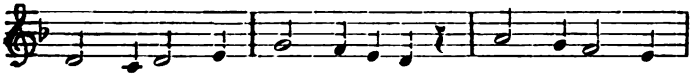
22. Idem, AUTRE MÉLODIE

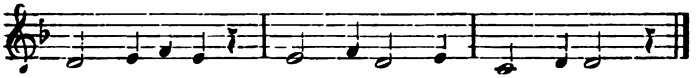


23. N.-D. DES SEPT DOULEURS

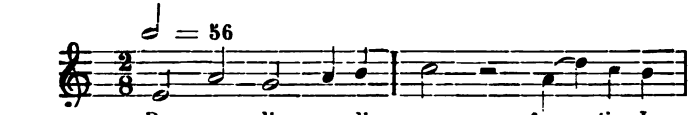


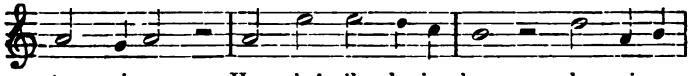


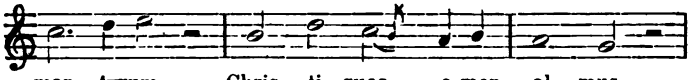


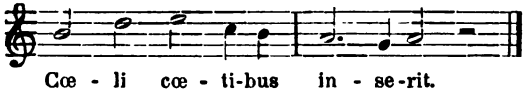


24. St-HERMÉNÉGILDE

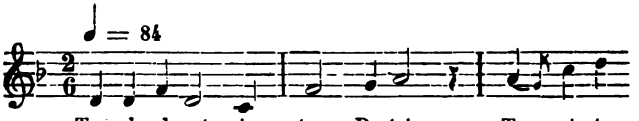


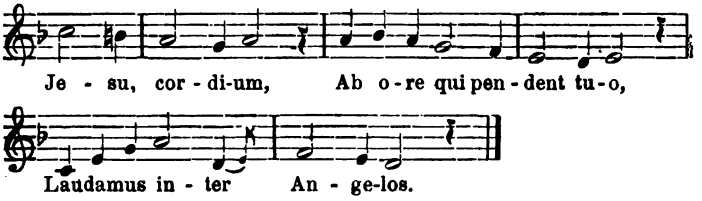




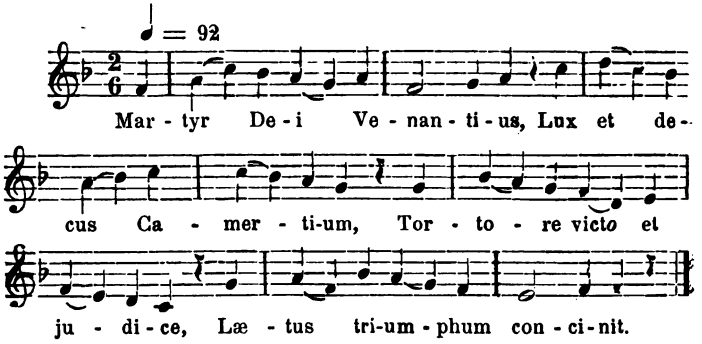


25. APPARITION DE St-MICHEL Arch.

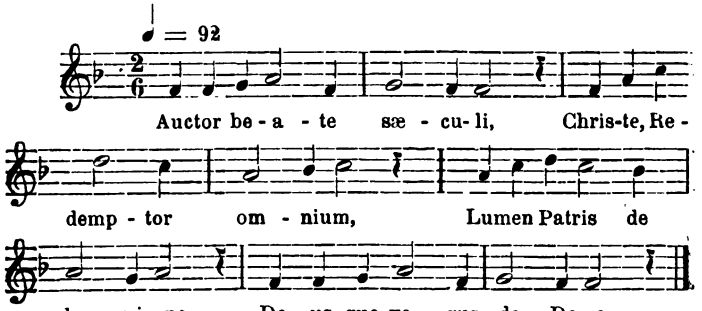




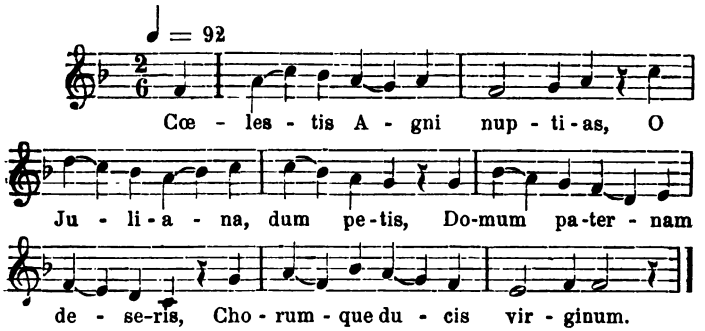
26. St-VENANT, Martyr.



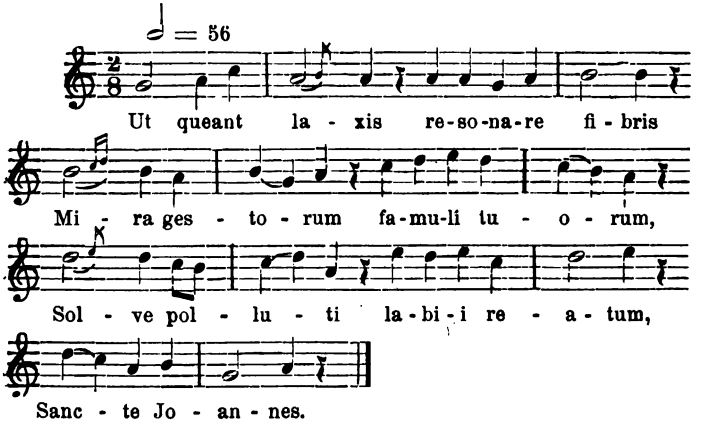
27. LE T. St. CŒUR DE JÉSUS



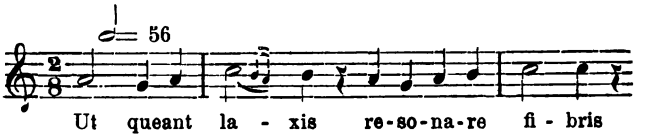
28. Ste-JULIENNE FALCONIERI

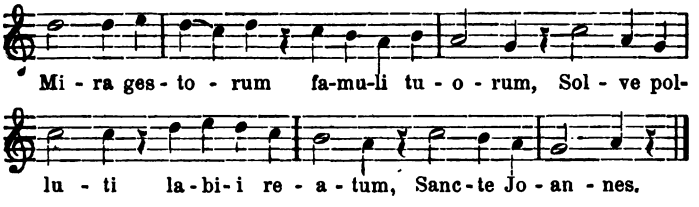


29. NATIVITÉ DE St-JEAN BAPTISTE

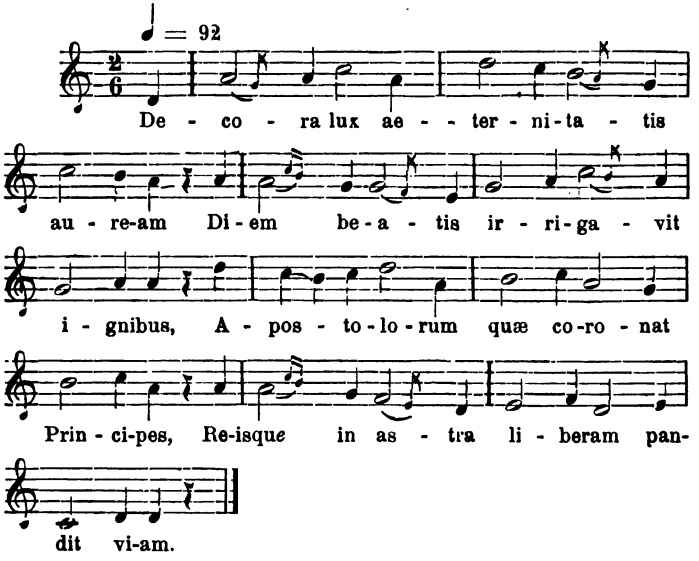


30. Idem. AUTRE MÉLODIE

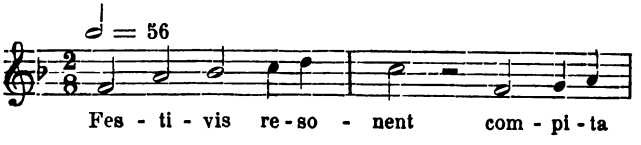


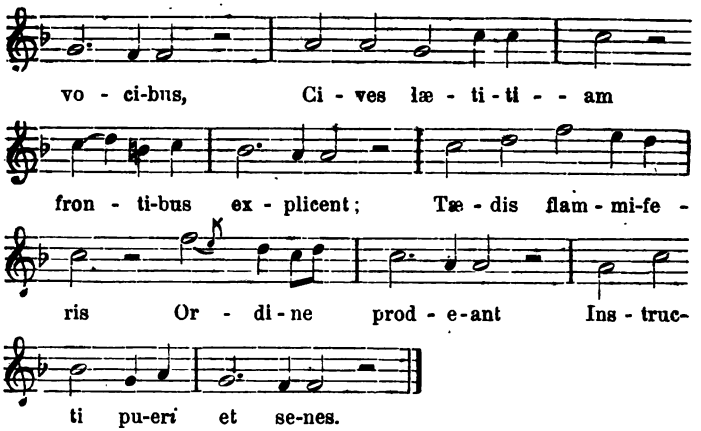


31. St-PIERRE ET St-PAUL

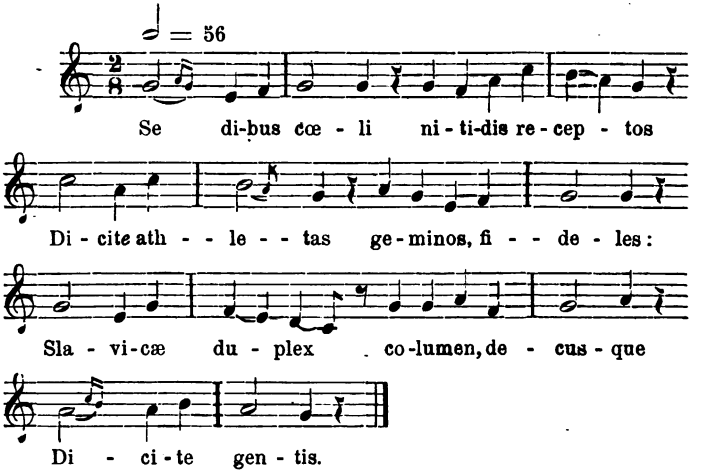


32. LE PRÉCIEUX SANG DE N.-S.

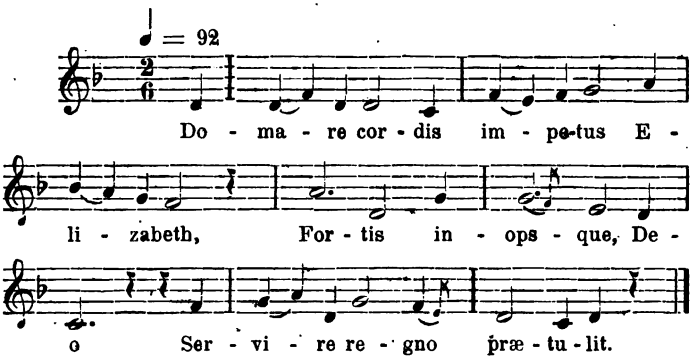




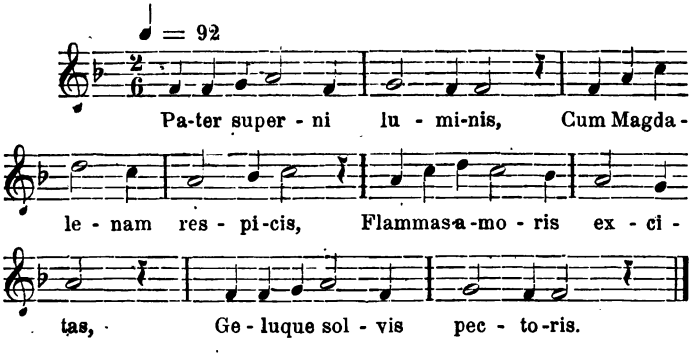
33. SS. CYRILLE ET MÉTHODE



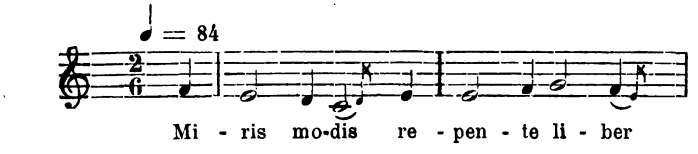
34. Ste ELIZABETH

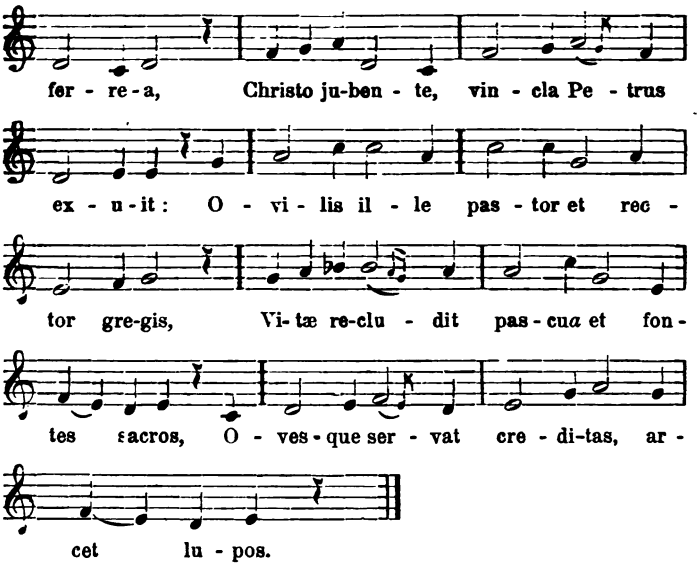


35. Ste MARIE MADELAINE

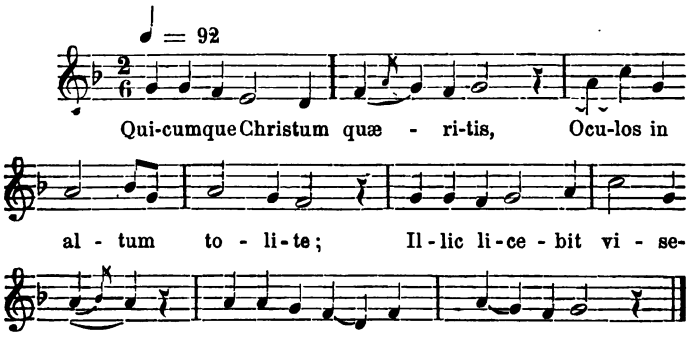


36. St-PIERRE AUX LIENS

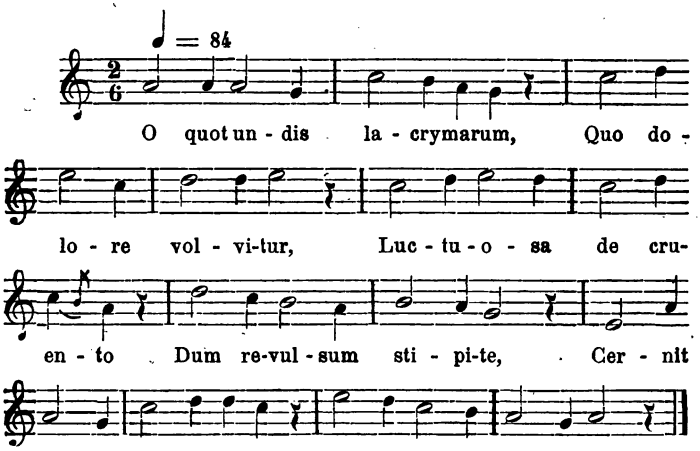




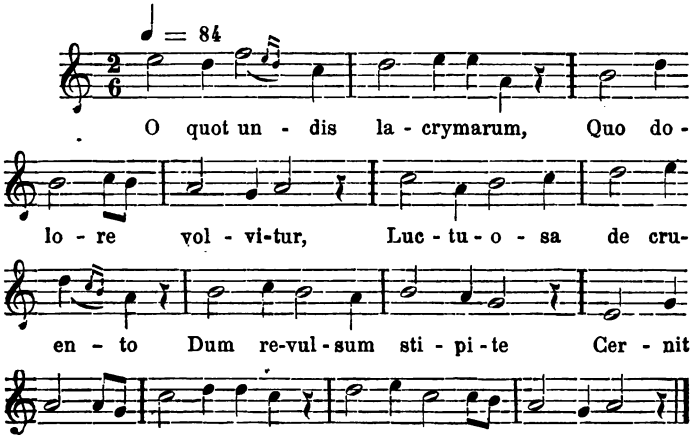
37. TRANSFIGURATION DE N.-S.



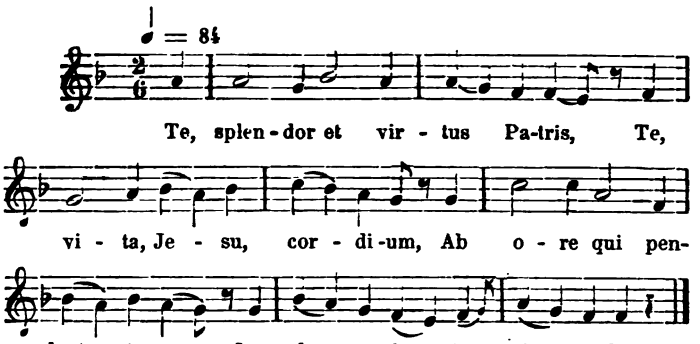
38. N.-D. DES SEPT DOULEURS



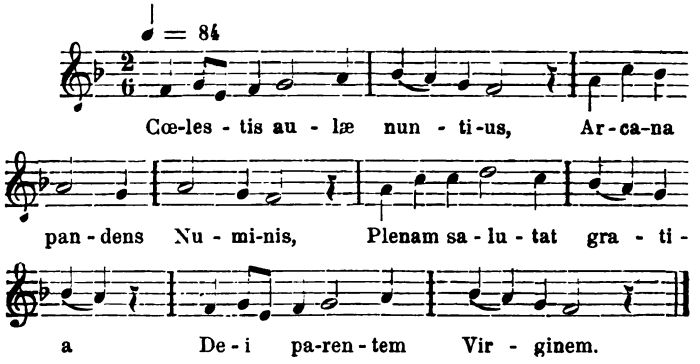
39. Idem. AUTRE MÉLODIE



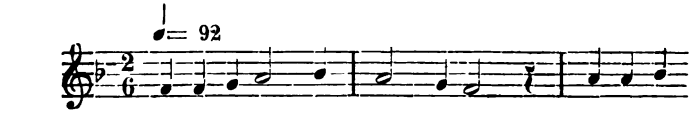
40. St-MICHEL ARCHANGE

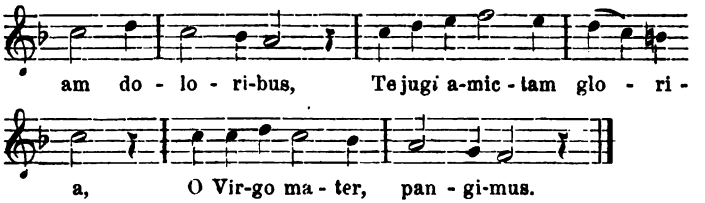


41. N.-D. DU ROSAIRE, 1res Vêpres.

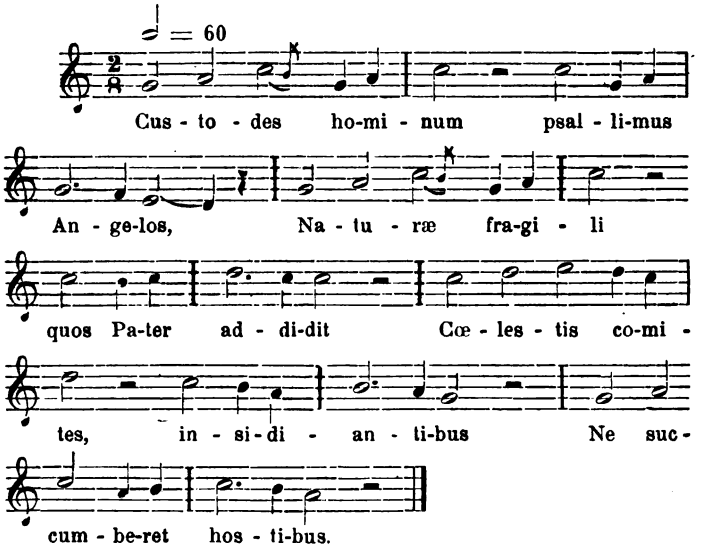


42. Idem. Aux 2e Vêpres.

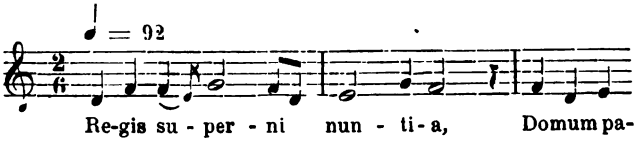


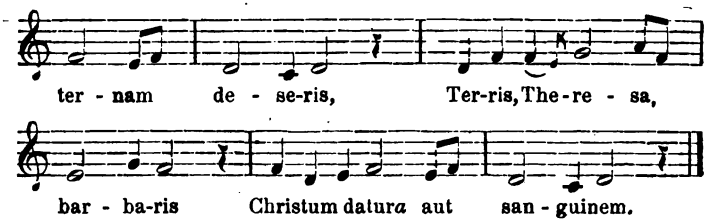


43. LES SS. ANGES GARDIENS

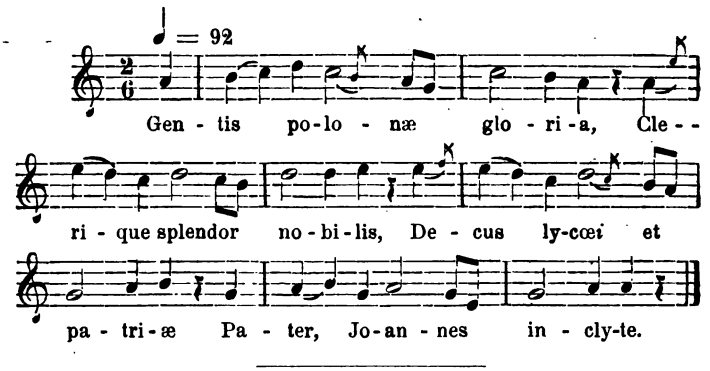


44. Ste-THÉRÈSE

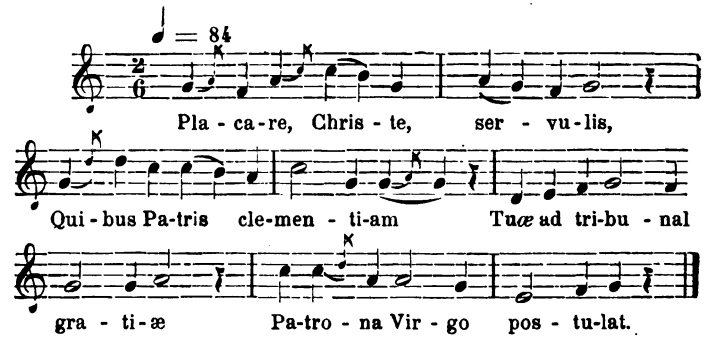




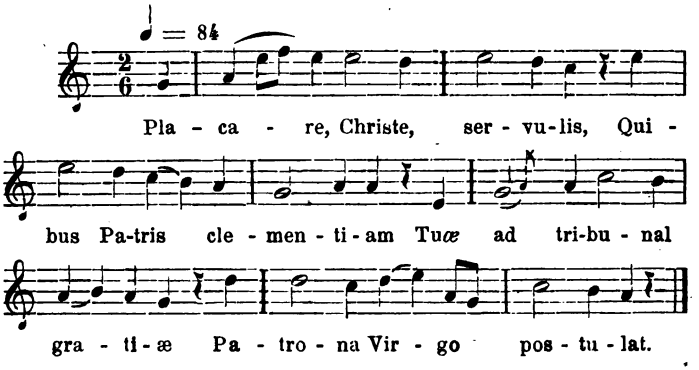
45. St-JEAN DE KANTI



46. LA FÊTE DE TOUS LES SAINTS



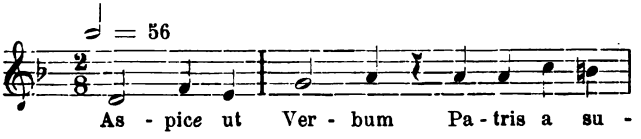
47. Idem. AUTRE MÉLODIE



III - APPENDIX

FÊTES PARTICULIÈRES

48. L'ORAISON DE N.-S.



per - nis Se - di - bus, cle - mens et a - mo - re

fla - grans, Per - di - tis cul - pa ge - ni - tis me -

de - ri Per - git A - da - mi.

49. COMMÉMORAISON DE LA PASSION

♩ = 56

Mœ - ren - tes o - cu - li spar - gi - te

la - crymas, Et luc - tu re - so - nent in - ti - ma

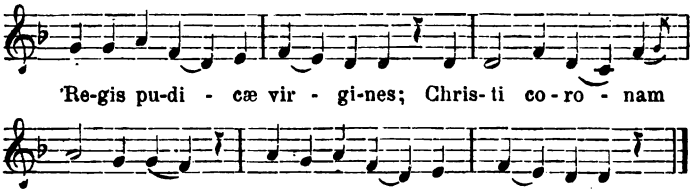
cor - di - um: Il - la - tas re - fe - ro Nu - mini ab

im - pi - is Pœ - nas et fe - ra vul - ne - ra.

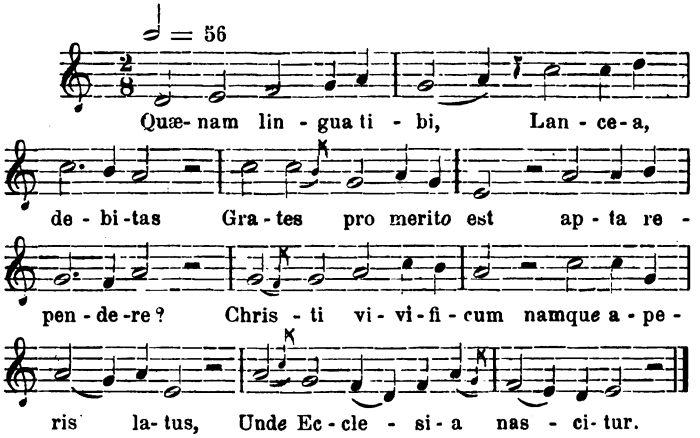
50. LA Ste-COURONNE D'ÉPINES

♩ = 60

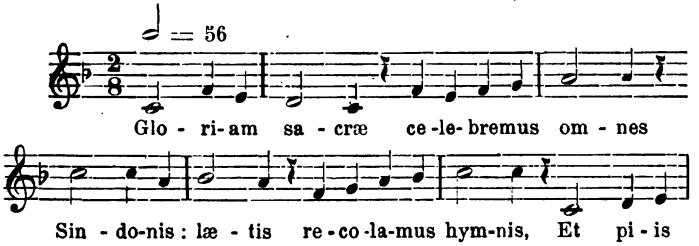
Ex - i - te, Si - on fi - - li - æ,

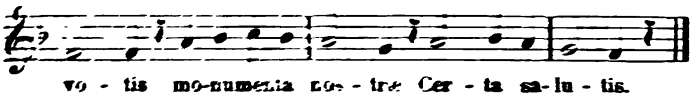


51. LA LANCE ET LES CLOUS

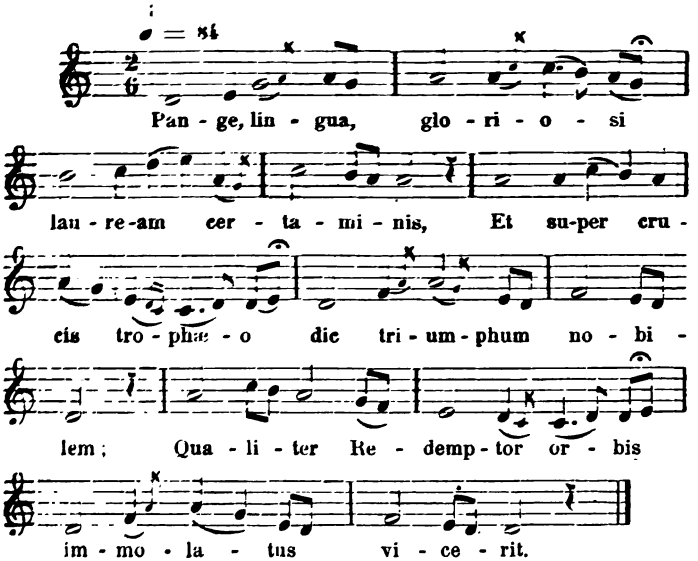


52. LE St-SUAIRE

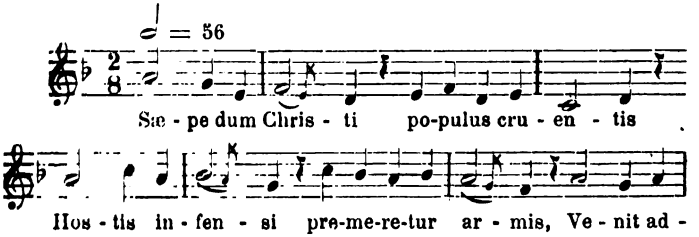


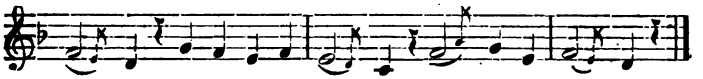


53. LES CINQ PLAIES DE N.-S.

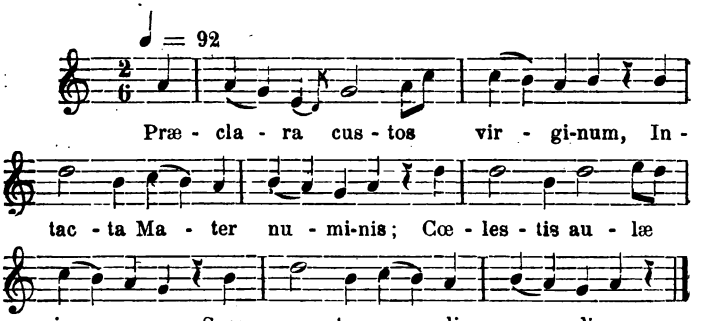


54. N.-D. AUXILIATRICE

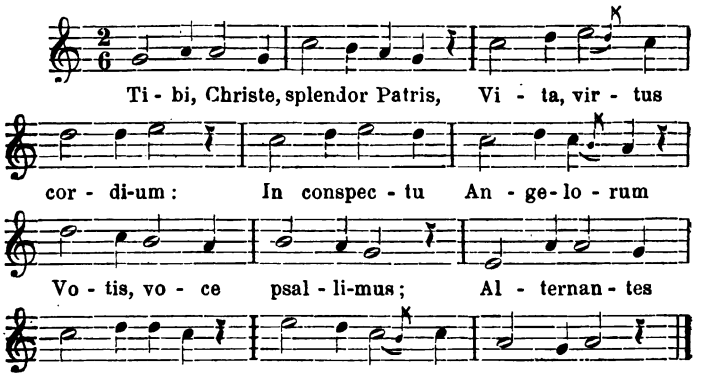




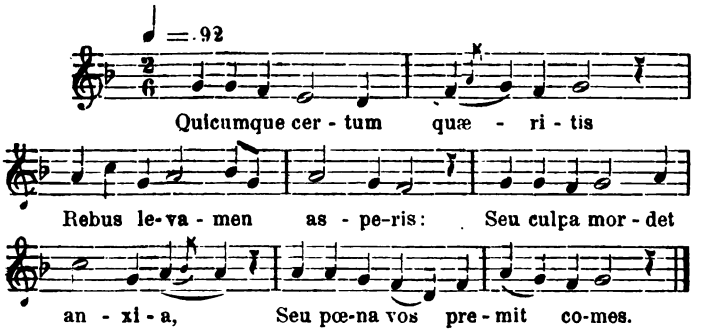
55. LA PURETÉ DE MARIE



56. St-RAPHAEL, Archange.

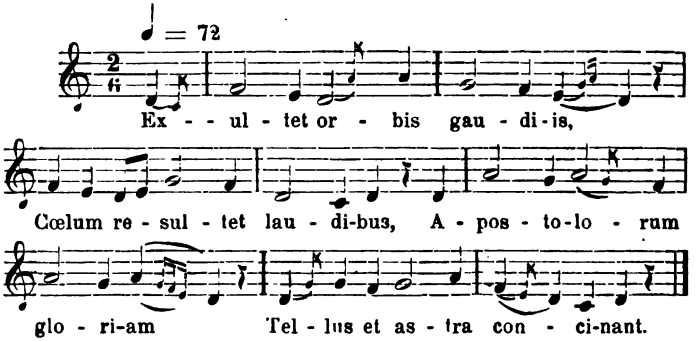


57. AU SACRÉ CŒUR DE JÉSUS

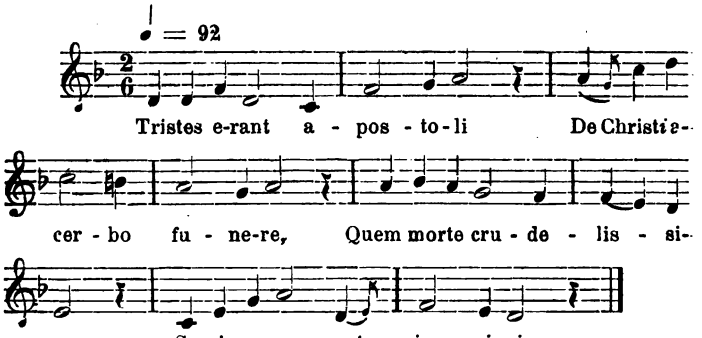


IV - COMMUN DES SAINTS

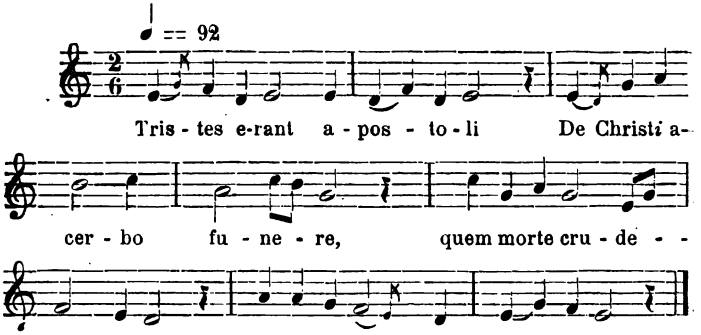
58. LES SS. APOTRES. Pendant l'année.



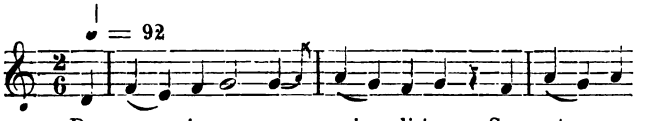
59. LES SS. APOTRES. Temps Pascal.

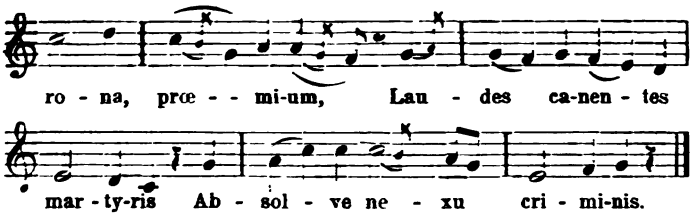


60. LES SS. APOTRES. Idem.

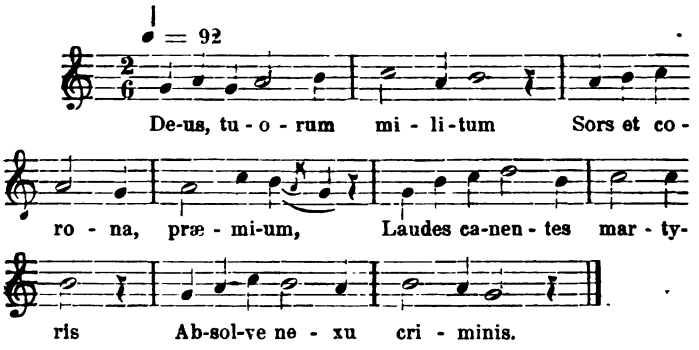


61. UN MARTYR. Pendant l'année.

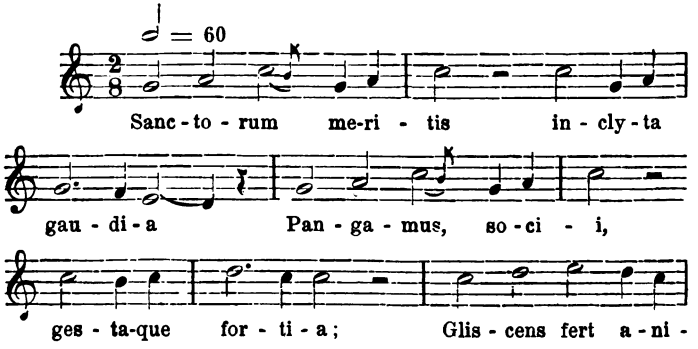


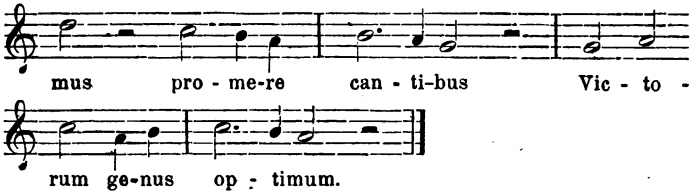


62. Idem. Temps Pascal

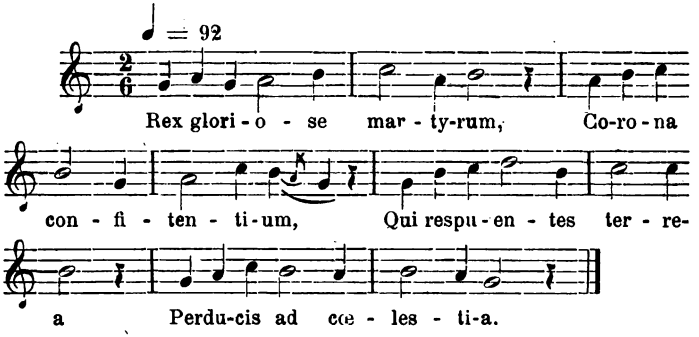


63. PLUSIEURS MARTYRS. Pendant l'année.

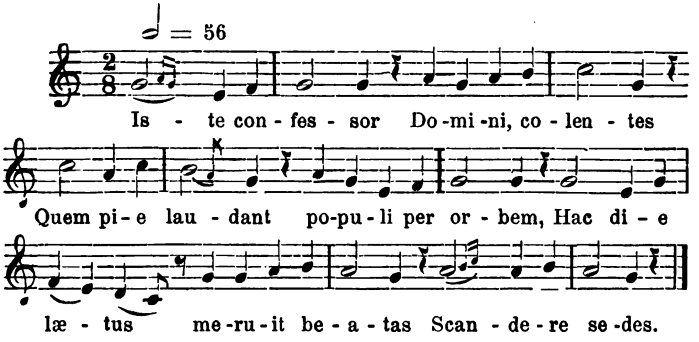




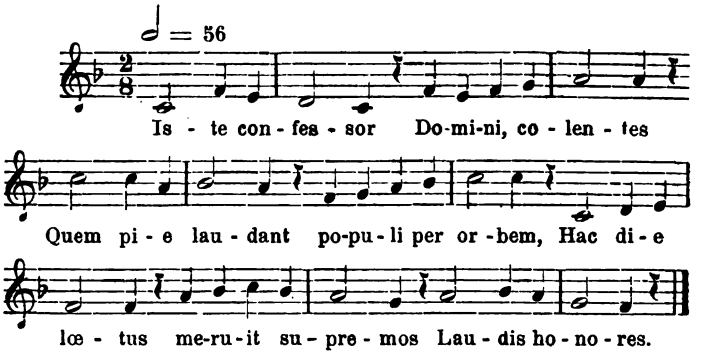
64. PLUSIEURS MARTYRS. Temps Pascal.



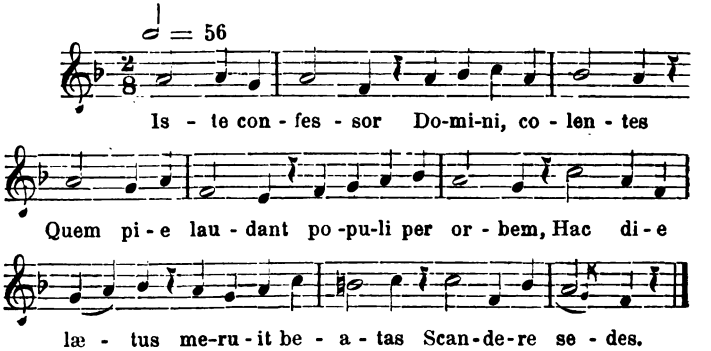
65. LES SS. CONFESSEURS



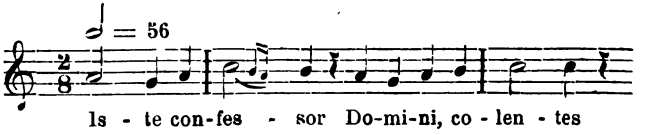
66. Idem. AUTRE MÉLODIE

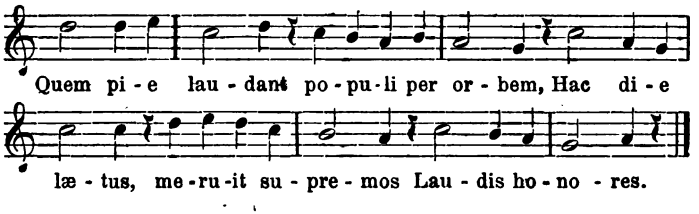


67. Idem. AUTRE MÉLODIE

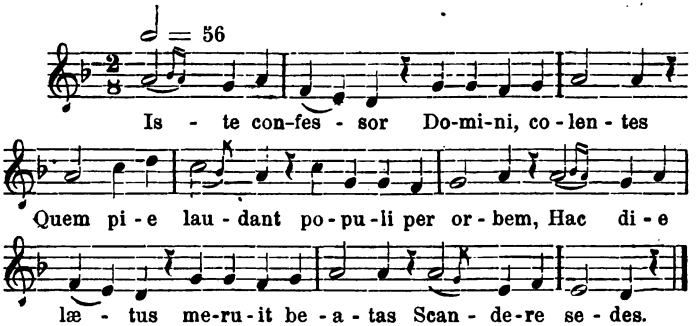


68. Idem. AUTRE MÉLODIE

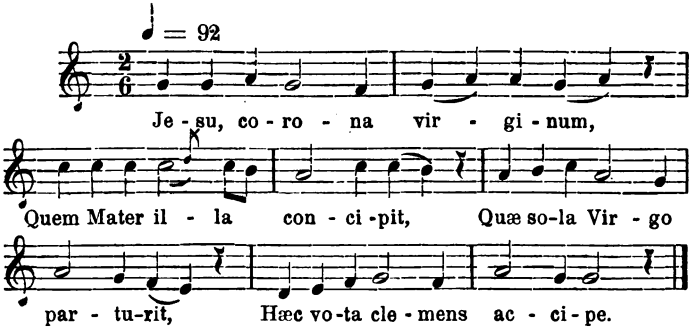




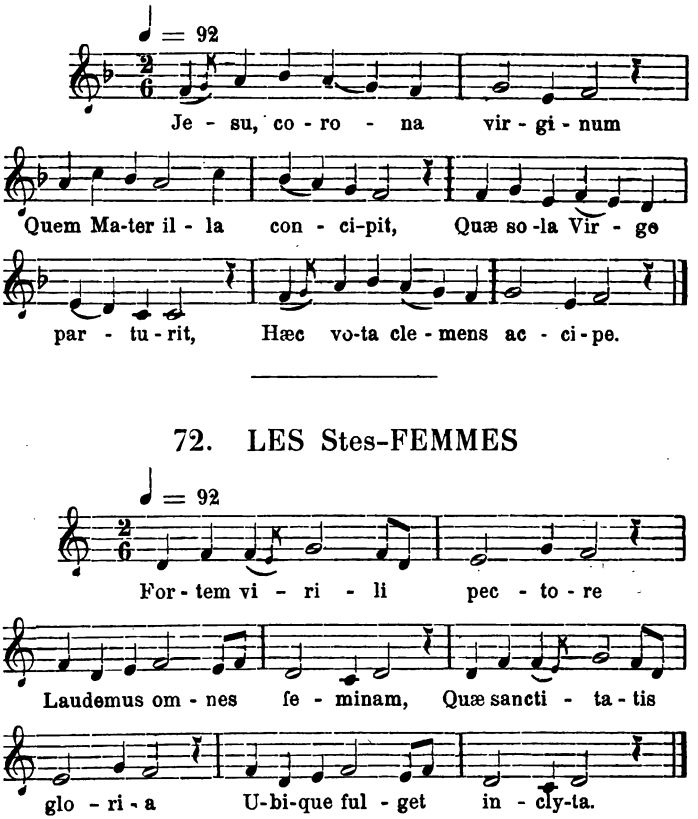
69. Idem. AUTRE MÉLODIE



70. LES VIERGES

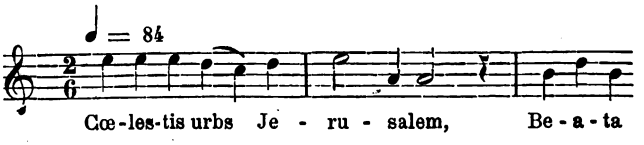


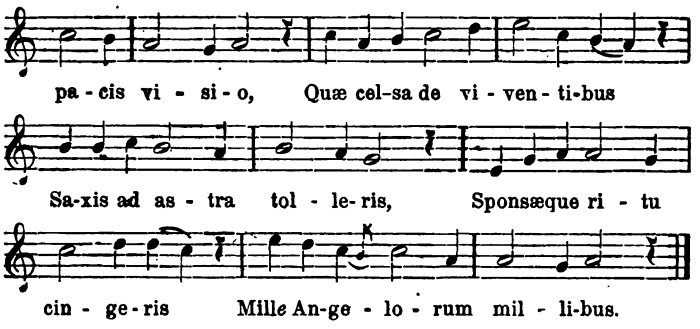
71. Idem. AUTRE MÉLODIE



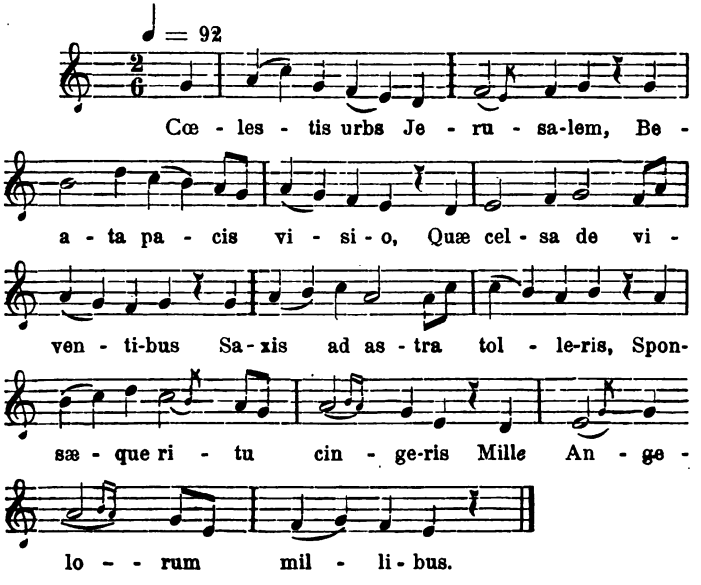
72. LES Stes-FEMMES

73. LA DÉDICACE DES ÉGLISES

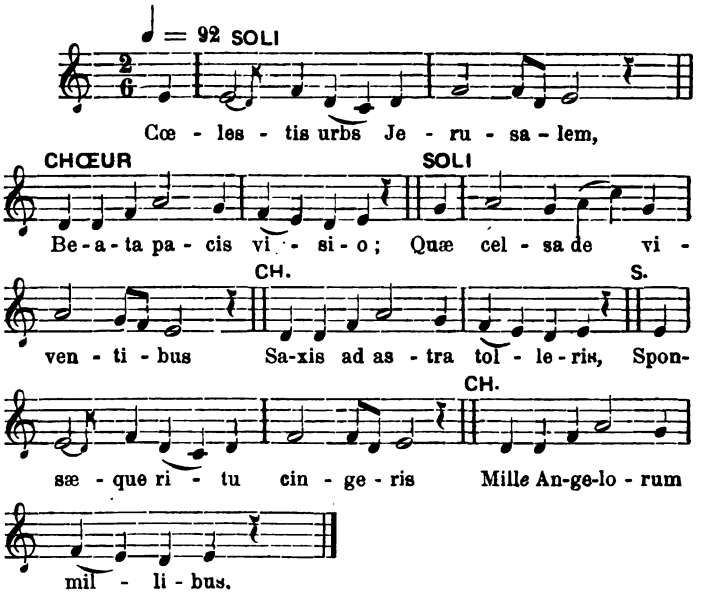




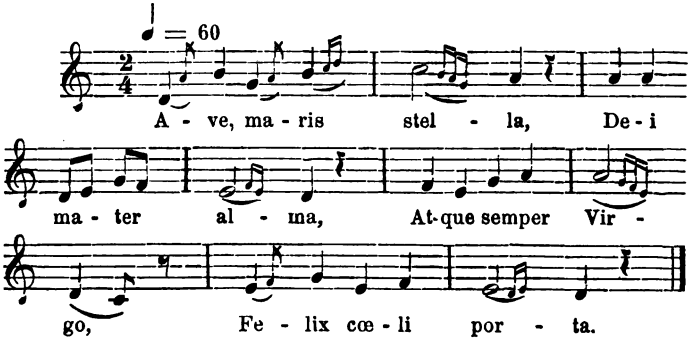
74. Idem. AUTRE MÉLODIE



75. LA DÉDICACE



76. LA B. V. MARIE



77. Idem. AUTRE MÉLODIE

♩ = 72

A - ve, ma-ris stel - la, De-i ma-ter al - ma,

Atque semper Vir - go, Fe-lix cœ-li por - ta.

78. Idem. AUTRE MÉLODIE

♩ = 60

A - ve, ma - ris stel - la, De - i ma - ter

al - ma, Atque sem - per Vir - go, Fe - lix

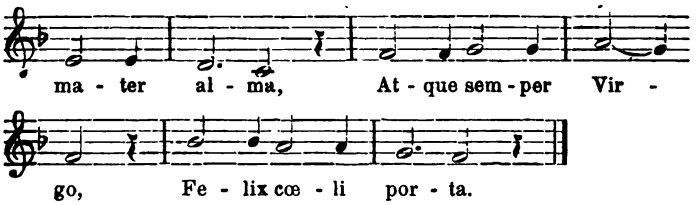
cœ - li por - ta : Atque semper Vir - - go,

Fe - lix cœ - li por - ta.

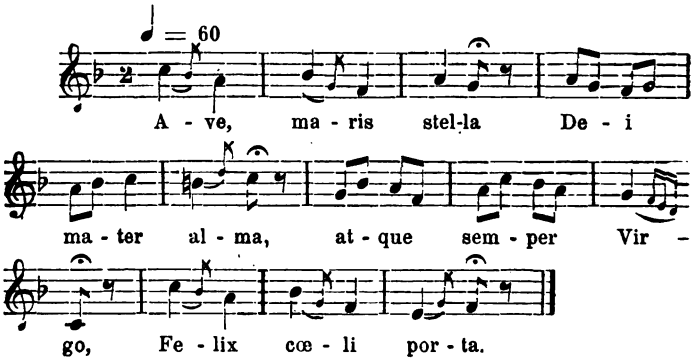
79. Idem. AUTRE MÉLODIE

♩ = 84

A - ve, ma - ris stel - la, De - i



80. Idem. AUTRE MÉLODIE



DEUXIÈME PARTIE

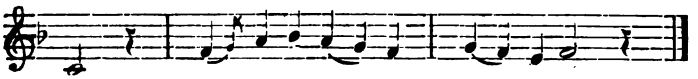
SALUTS DU T. S. SACREMENT

81. O SALUTARIS

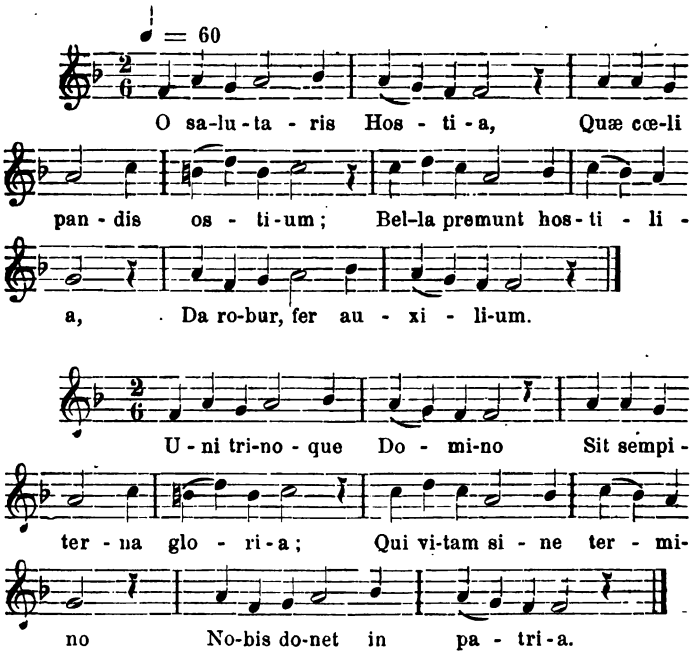
♩ = 60

O sa-lu-ta - ris Hos - ti - a, Quæ cœ-li
pan - dis os - ti-um Bel-la premunt hos - ti - li -
a, Da ro-bur, fer au - xi - li-um.

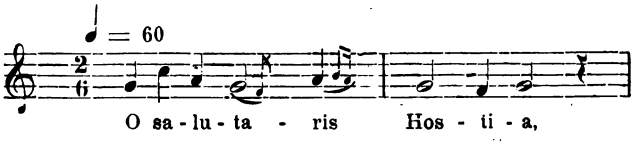
U - ni tri-no - que Do - mi-no Sit sempi -
ter - na glo - ri - a, Qui vi-tam si - ne ter - mi -

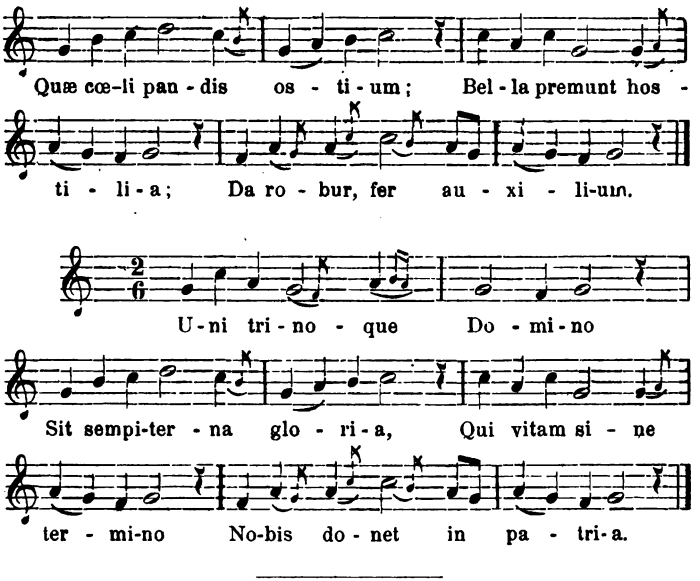


82. Idem. AUTRE MÉLODIE

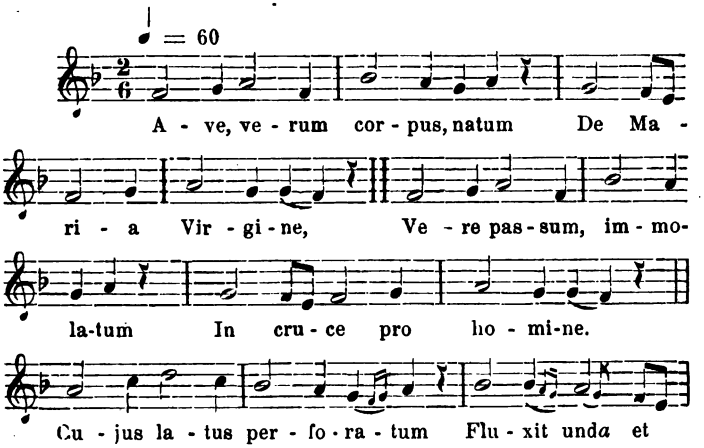


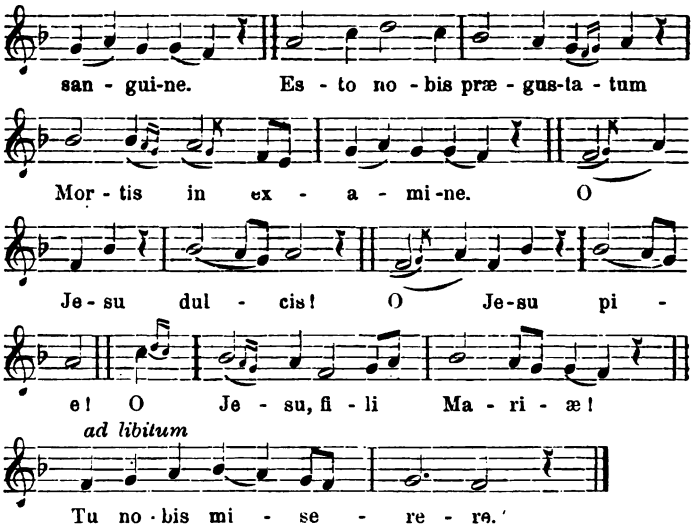
83. Idem. AUTRE MÉLODIE



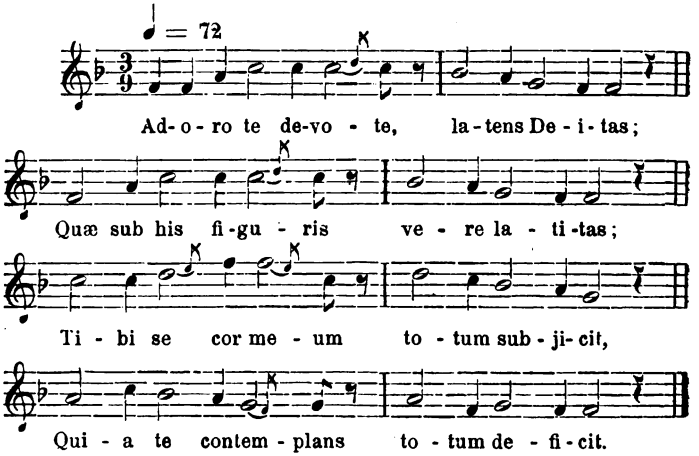


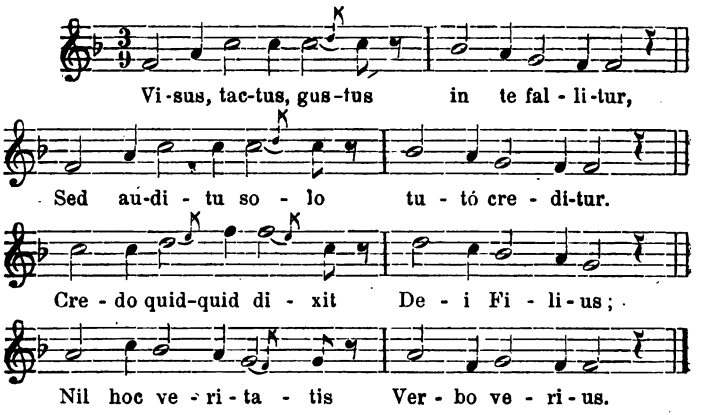
84. AVE, VERUM CORPUS



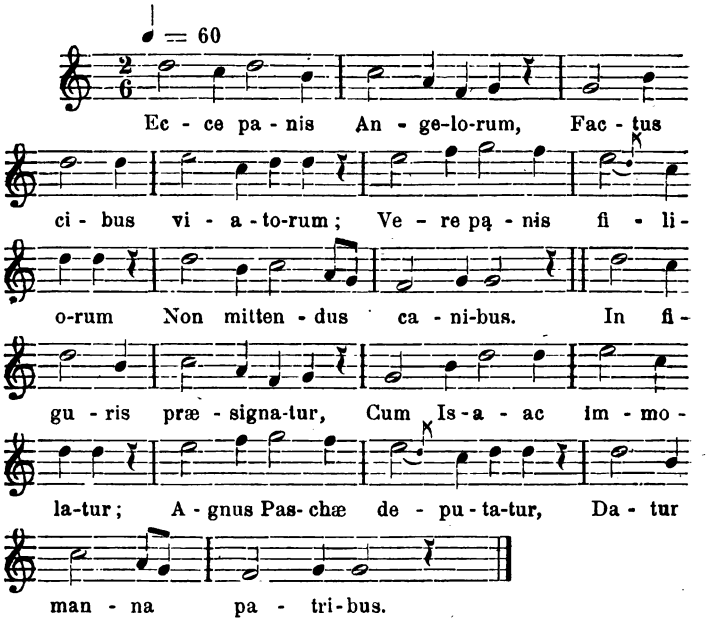


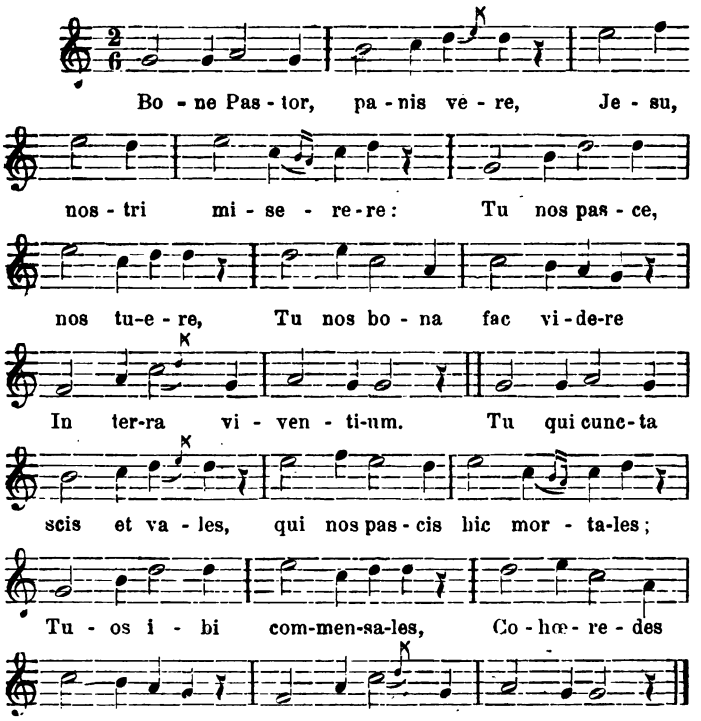
85. ADORO TE DEVOTE



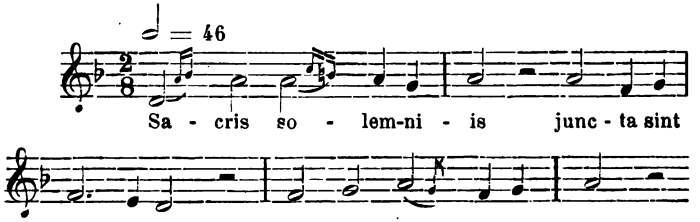


86. ECCE PANIS ANGELORUM





87. SACRIS SOLEMNIIS



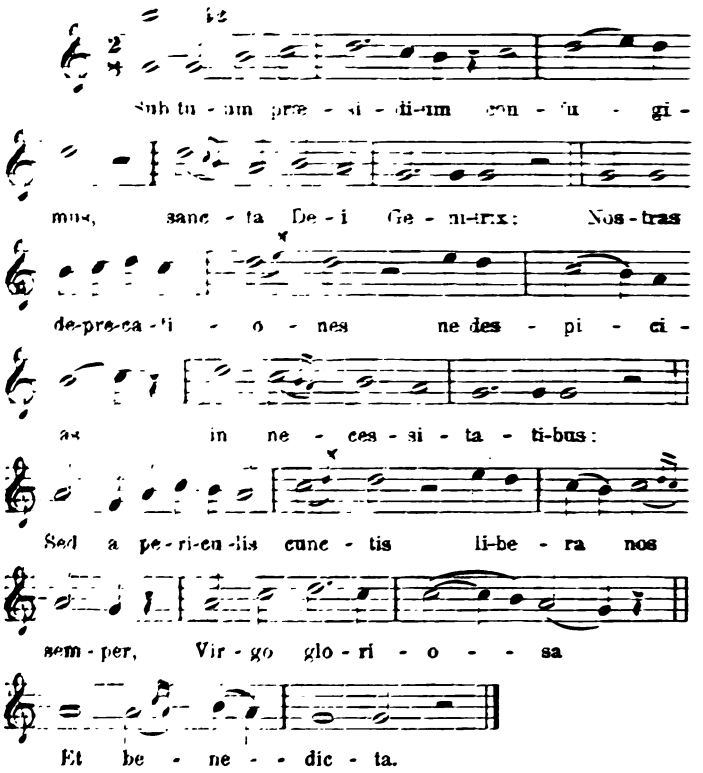
so - nent præ - co - ni - a; Re - ce - dant ve - te -
ra no - va sint om - ni - a, Cor - da,
vo - ces et o - pe-ra.

88. SUB TUUM PRÆSIDIUM

♩ = 42

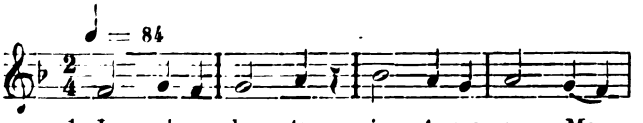
Sub tu - um præ - si - di-um con - fu - gi -
mus, sanc - ta De - i Ge - ni-trix.
Nos-tras de-pre-ca - ti - o - nes ne des - pi - ci -
as in ne - ces - si - ta - ti-bus;
Sed a pe - ri - cu-lis cunc - tis li-be - ra nos
sem - per, Vir - go glo - ri - o - - sa
Et be - ne - dic - ta.

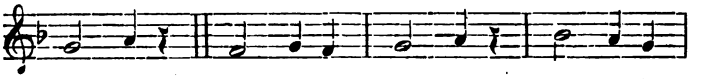
89. Idem. AUTRE MELODIE

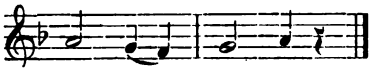


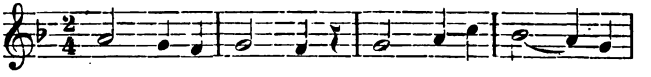
---

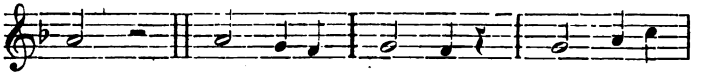
90. INVIOLATA

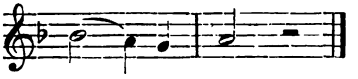


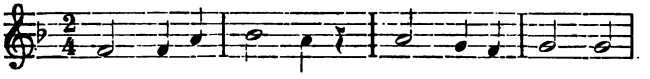

ri - a; Quæ es ef - fec - ta ful - gi-da

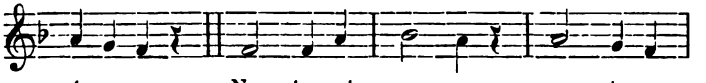

cœ - li por - ta.

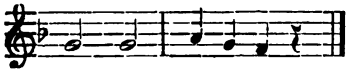

2. O ma-ter al - ma Chris - ti, ca - ris - si -

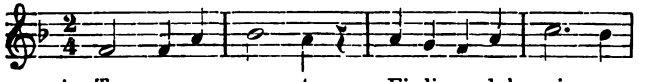

ma! Sus - ci-pe, pi - a, lau - dum præ-

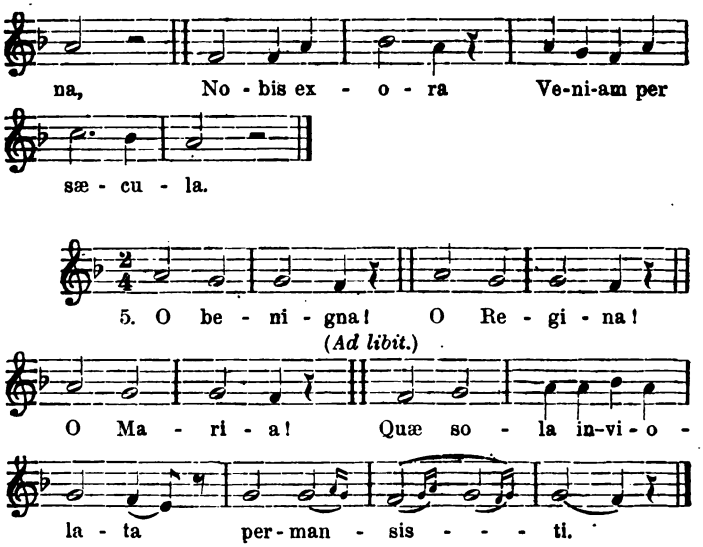

co - ni - a.


3. Te nunc de - vo - ta fla - gi-tant cor - da

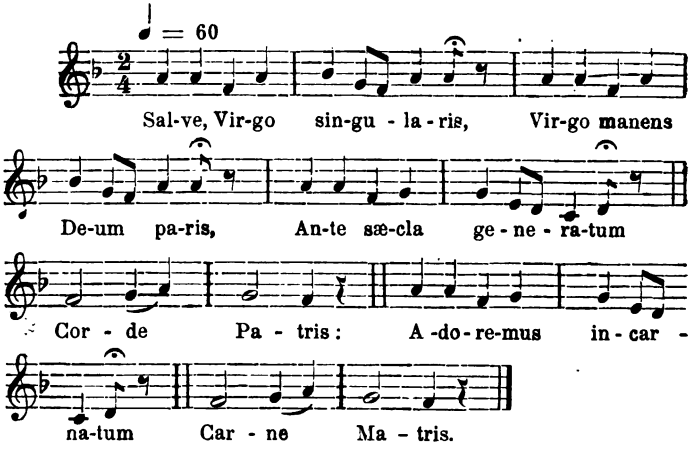

et o - ra, Nos - tra ut pu - ra pec - to-ra

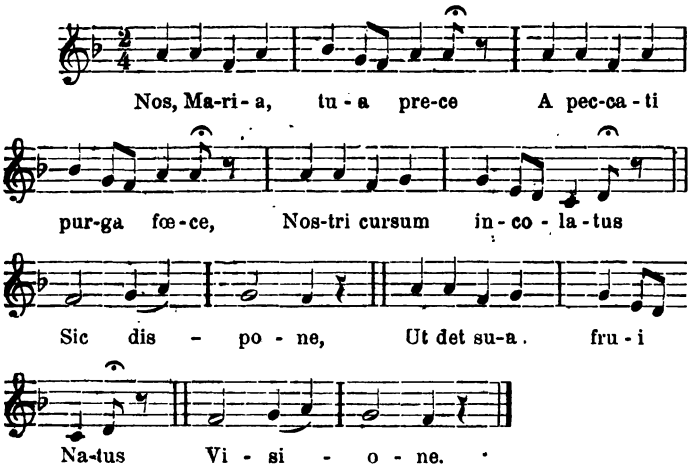

sint et corpo - ra.


4. Tu, per pre - ca - ta Fi-li - o dul - ci - so-

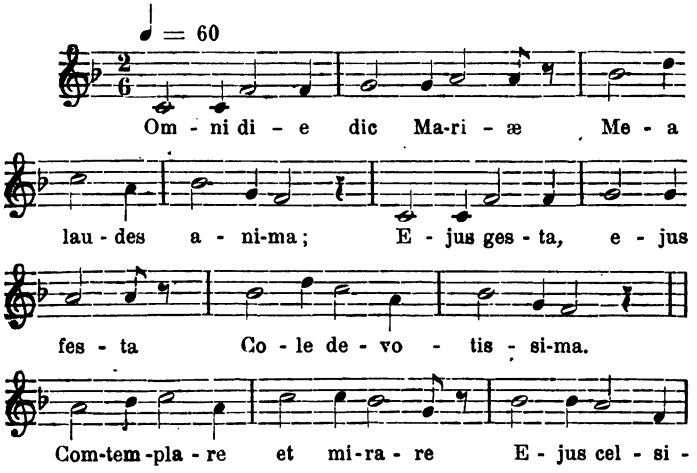


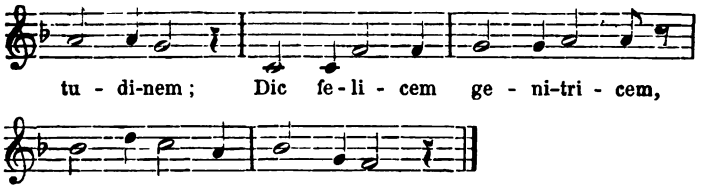
91. RYTHMUS AD. B. V. MARIAM



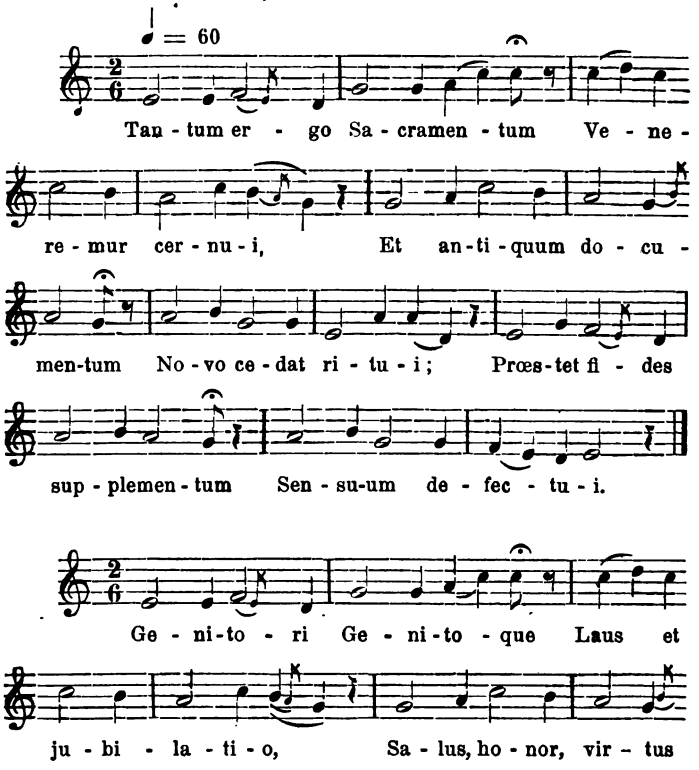

Nos, Ma-ri-a, tu-a pre-ce A pec-ca-ti
pur-ga fœ-ce, Nos-tri cursum in-co-la-tus
Sic dis - po - ne, Ut det su-a. fru-i
Na-tus Vi - si - o - ne.

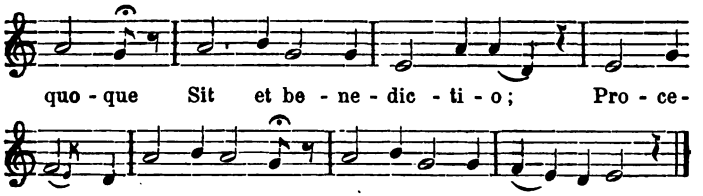
92. OMNIE DIE


♩ = 60
Om - ni di - e dic Ma-ri - æ Me - a
lau - des a - ni-ma; E - jus ges - ta, e - jus
fes - ta Co - le de - vo - tis - si-ma.
Com-tem-pla - re et mi-ra - re E - jus cel - si -

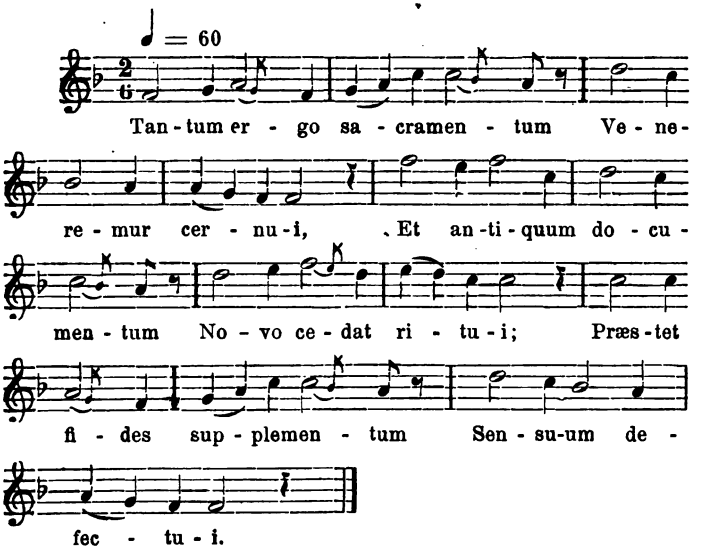


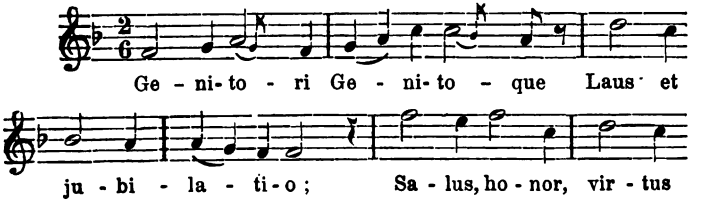
93. TANTUM ERGO SACRAMENTUM

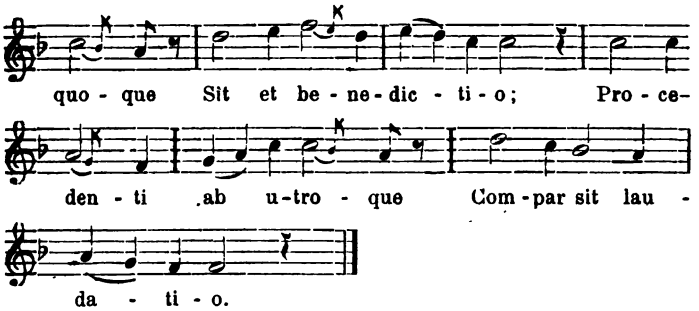




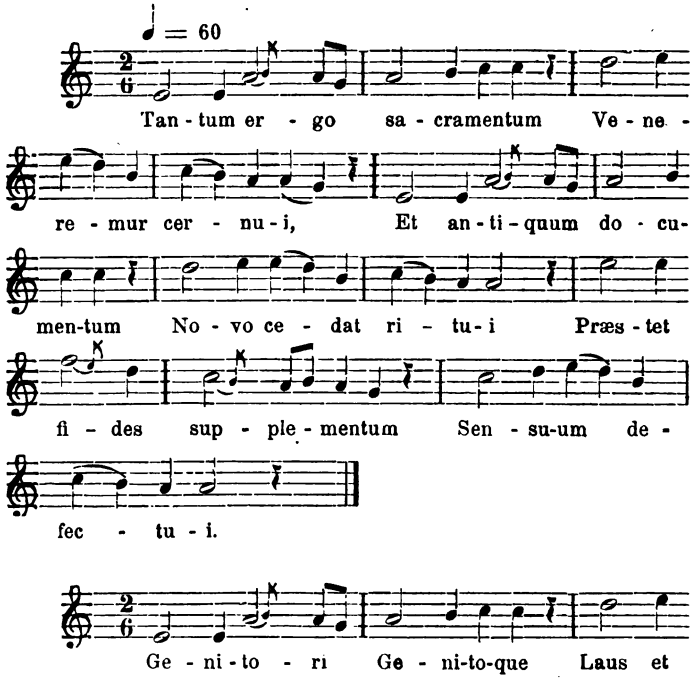
94. Idem. AUTRE MÉLODIE

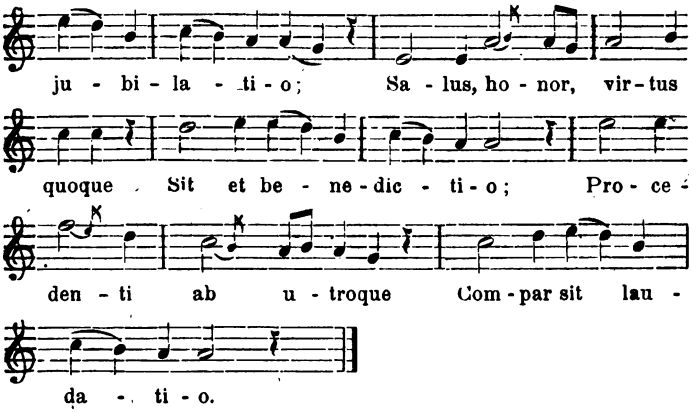




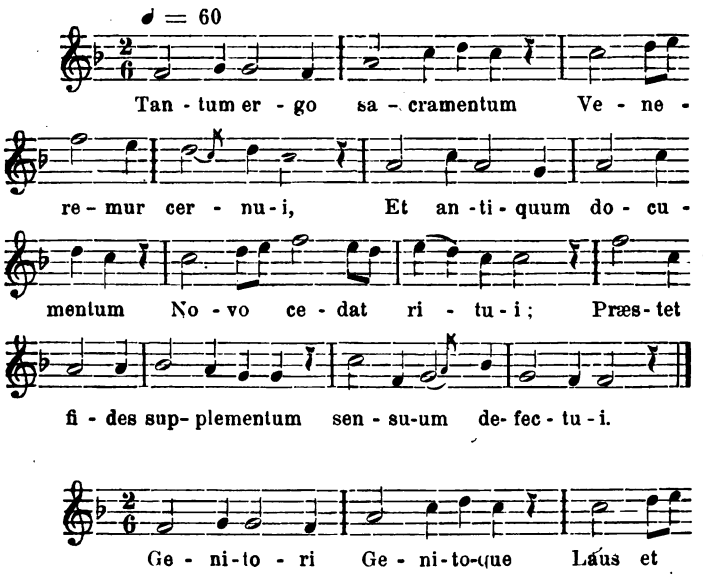


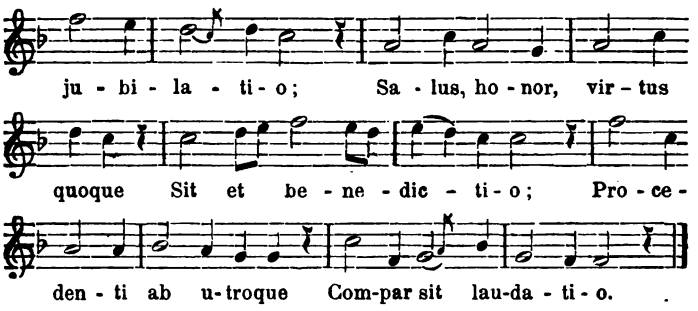
95. Idem. AUTRE MÉLODIE



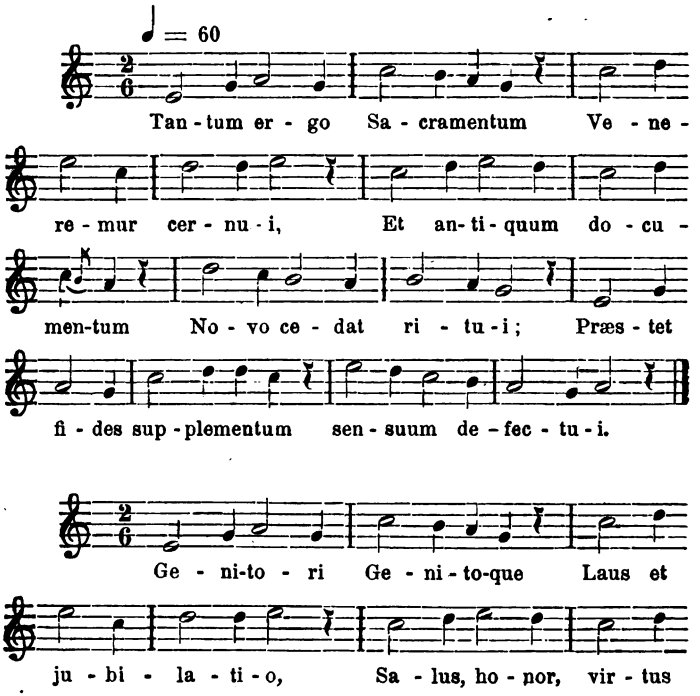


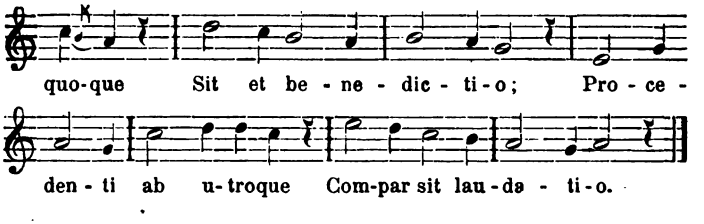
96. Idem. AUTRE MÉLODIE



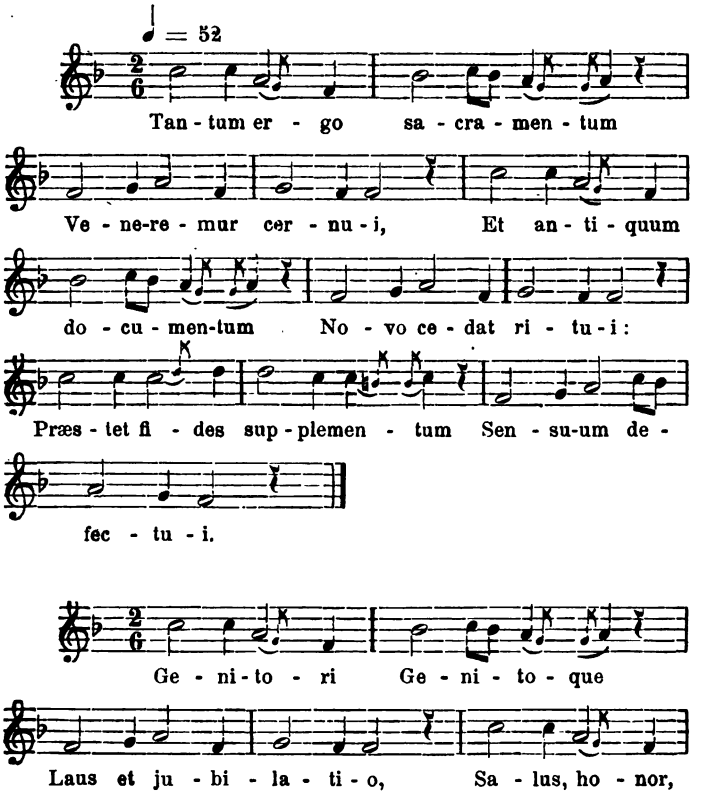


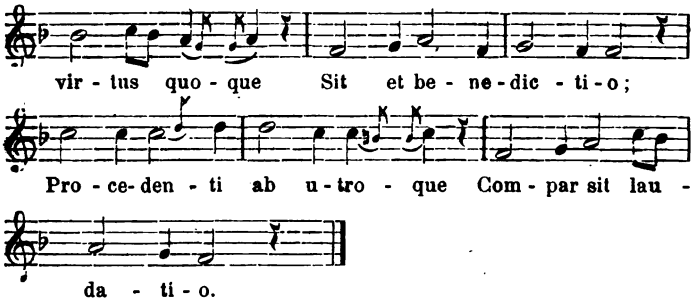
97. Idem. AUTRE MÉLODIE



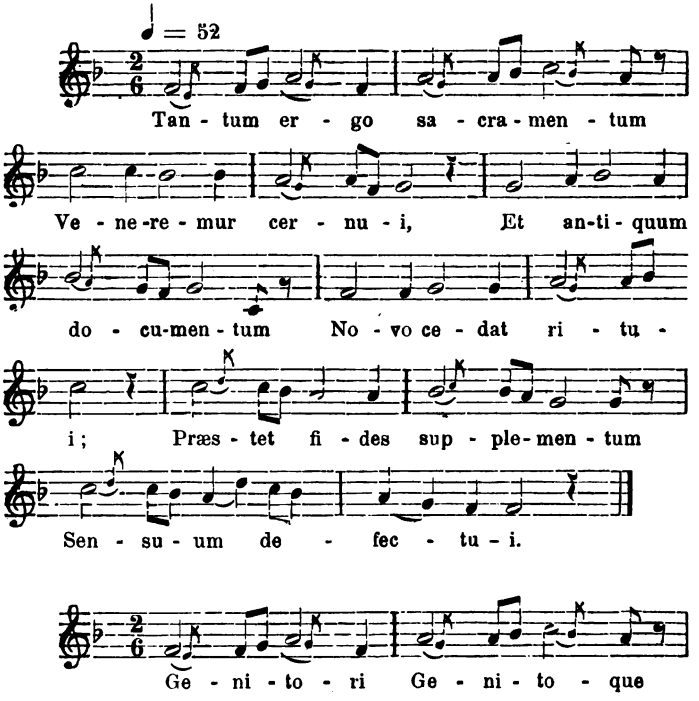


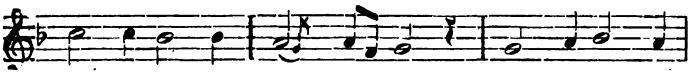
98. Idem. AUTRE MÉLODIE



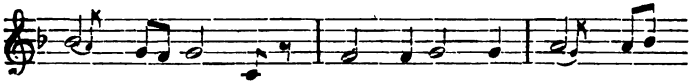


99. Idem. AUTRE MÉLODIE

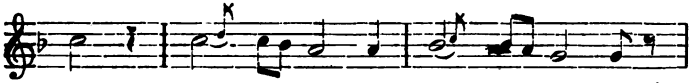




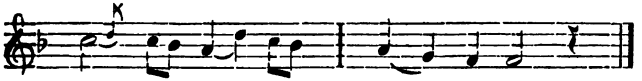
Laus et ju - bi - la - ti - o, Sa - lus, ho - nor,



vir - tus quo - que Sit et be - ne - dic - ti -



o; Pro - ce - den - ti ab u - tro - que



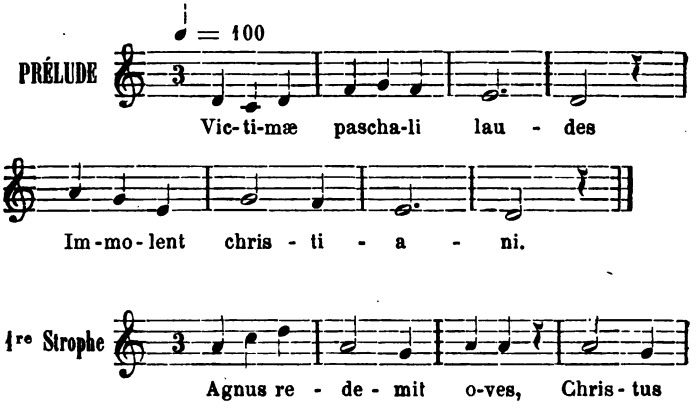
Com - par sit lau - da - ti - o.

TROISIÈME PARTIE

PROSES OU SÉQUENCES

I. SÉQUENCES LITURGIQUES

100. PAQUES



in- nocens Pa - tri Re - con-ci-li - a-vit

Pec - ca - to - res. Mors et vi - ta du -

el-lo Con - fli - xe-re mi - ran - do; Dux

vi-tæ mor - tu-us Re - gnat vi - vus.

2e et 3e Str.

Dic no-bis, Ma - ri-a, Quid vi-dis -

ti in vi - a? Se - pul-crum Chris-ti vi -

ven - tis, Et glo-ri-am vi-di Re - sur -

gen - tis; An - ge-li-cos tes-tes, Su-da-ri -

um et ves - tes. Sur - re - xit Christus, spes

me - a; Præ - ce-det su - os in Ga - li -

læ - am.

4e Strophe

Credendum est ma-gis so-li Ma - ri - æ ve -

ra - ci, Quam Judæ - o-rum tur-bæ fal -

la - ci: Scimus Chris-tum sur-re - xi - sse A

mor-tu-is ve - re. Tu no-bis, vic-tor

Rex, mi - se - re - re.

---

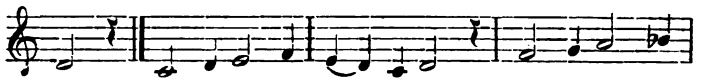
101. PENTECÔTE

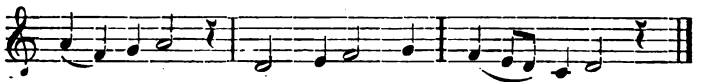
♩ = 60

1re Strophe

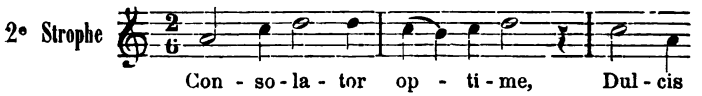
Ve - ni, sanc - te Spi - ri-tus, Et e -

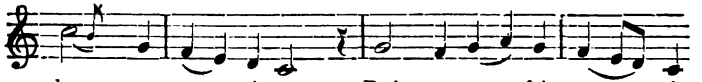
mit - te cœ - li-tus Lu - cis tu - æ ra - di -

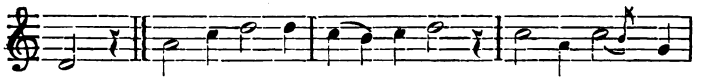


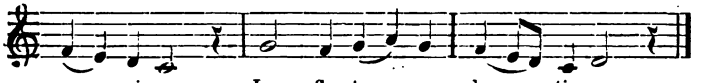


2e Strophe

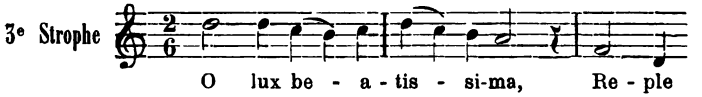


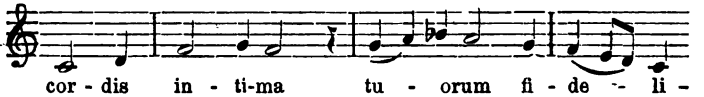


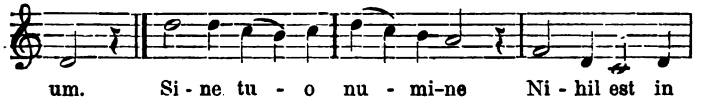


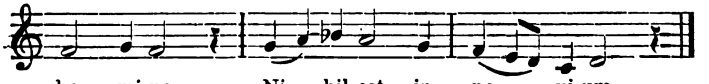


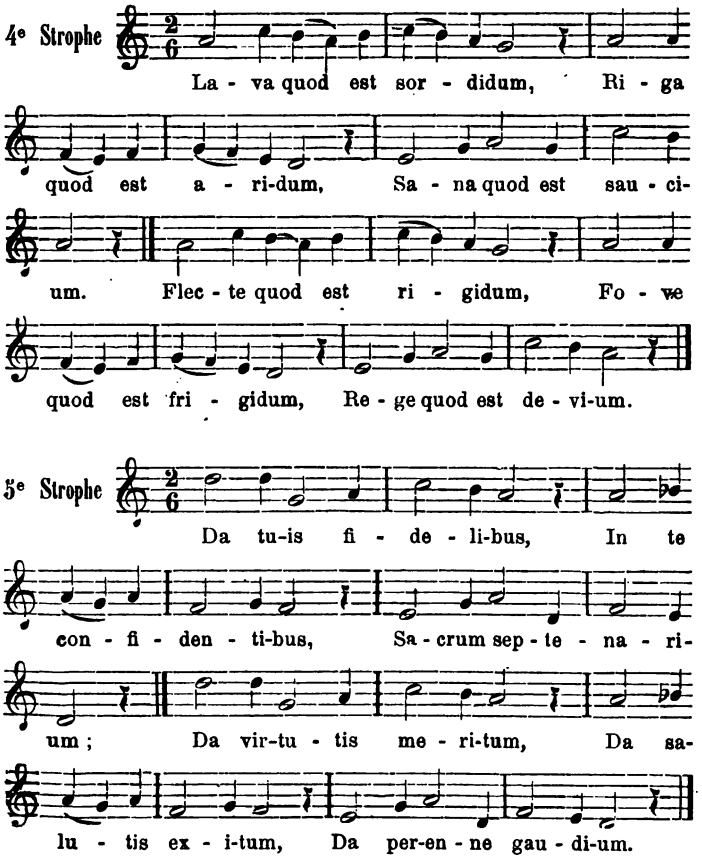
3e Strophe



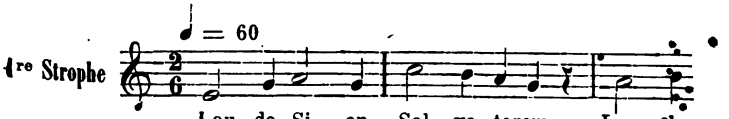


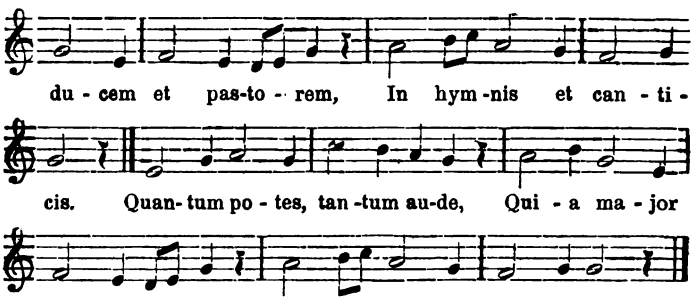




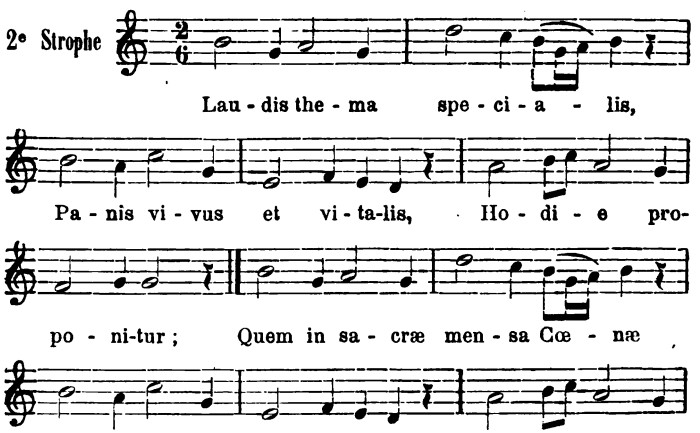


102. LE T.-S. SACREMENT

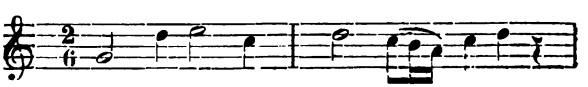


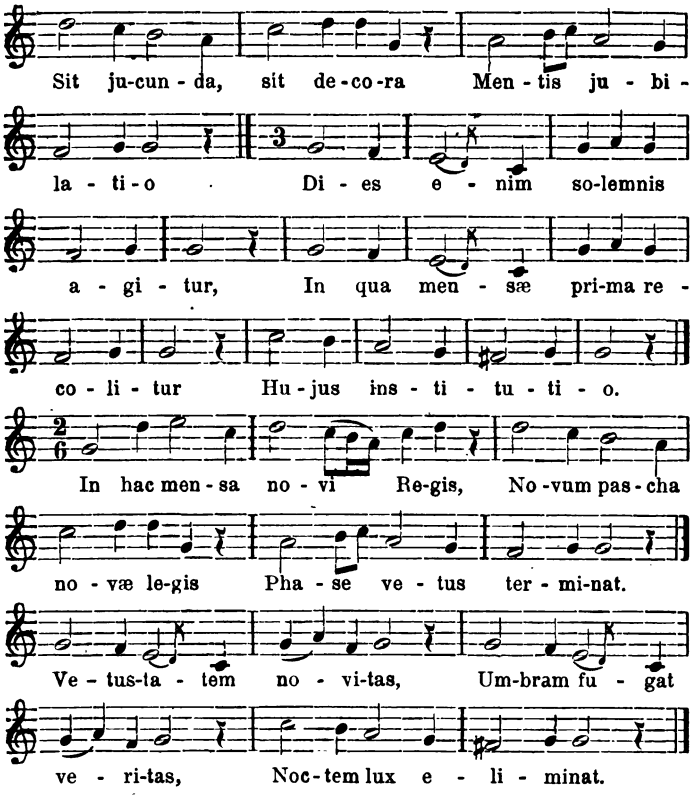


2e Strophe

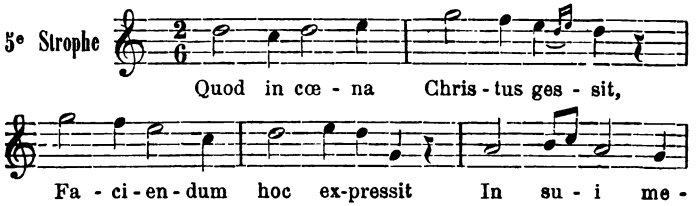


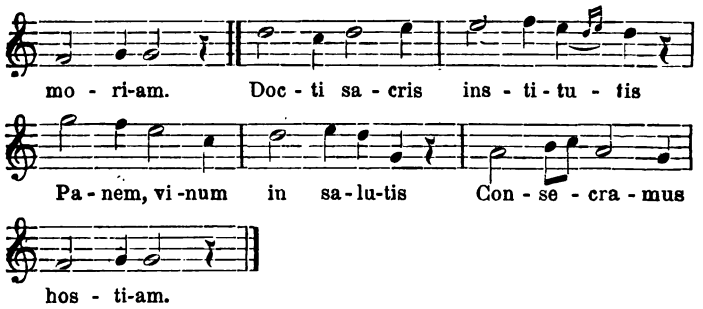
3e et 4e Str.



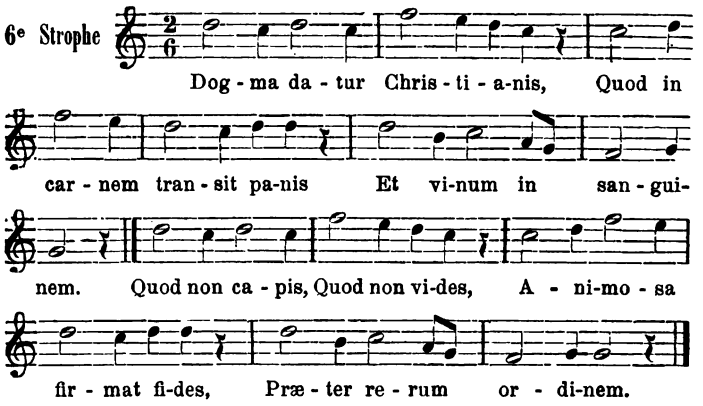

Sit ju-cun - da, sit de-co-ra Men - tis ju - bi -
la - ti - o Di - es e - nim so-lemnis
a - gi - tur, In qua men - sæ pri-ma re -
co - li - tur Hu - jus ins - ti - tu - ti - o.
In hac men - sa no - vi Re-gis, No - vum pas - cha
no - væ le-gis Pha - se ve - tus ter - mi-nat.
Ve - tus-ta - tem no - vi-tas, Um-bram fu - gat
ve - ri-tas, Noc-tem lux e - li - minat.

5e Strophe

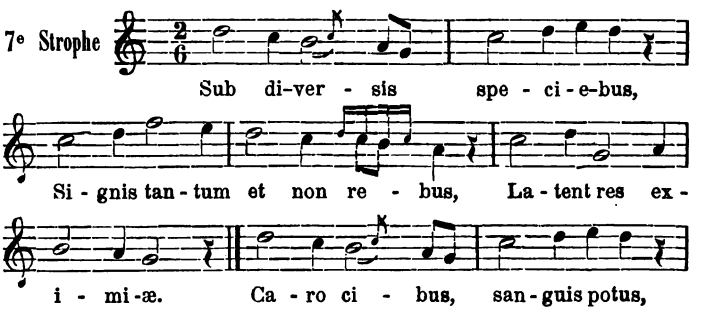

Quod in cœ - na Chris - tus ges - sit,
Fa - ci - en - dum hoc ex-pressit In su - i me -

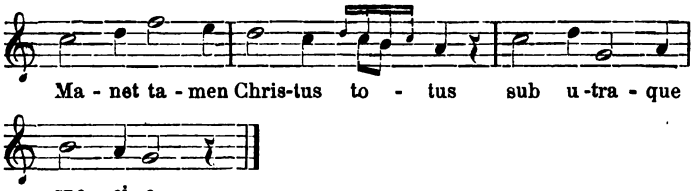


6e Strophe

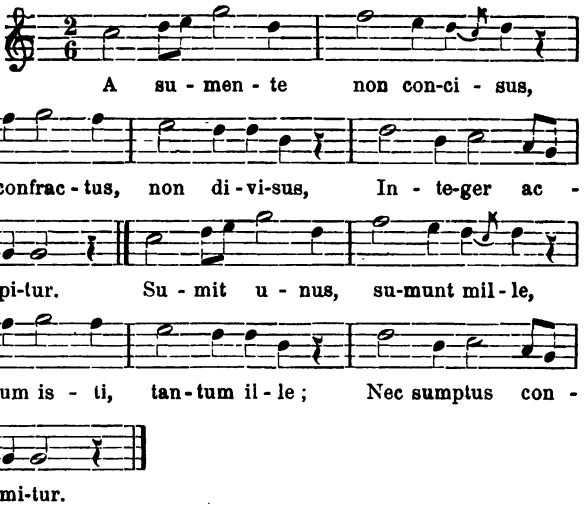


7e Strophe

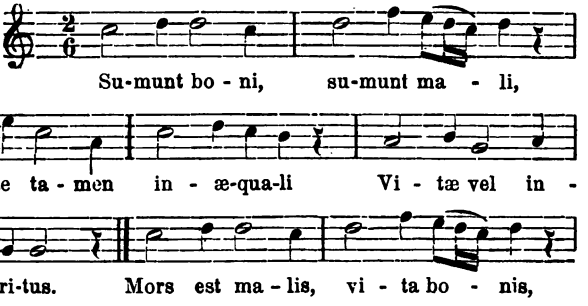


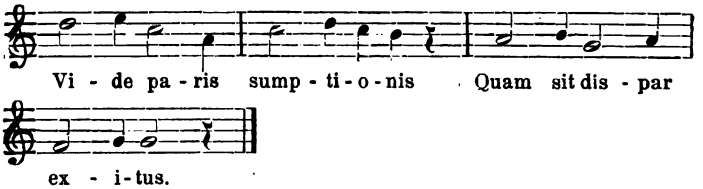


8e Strophe

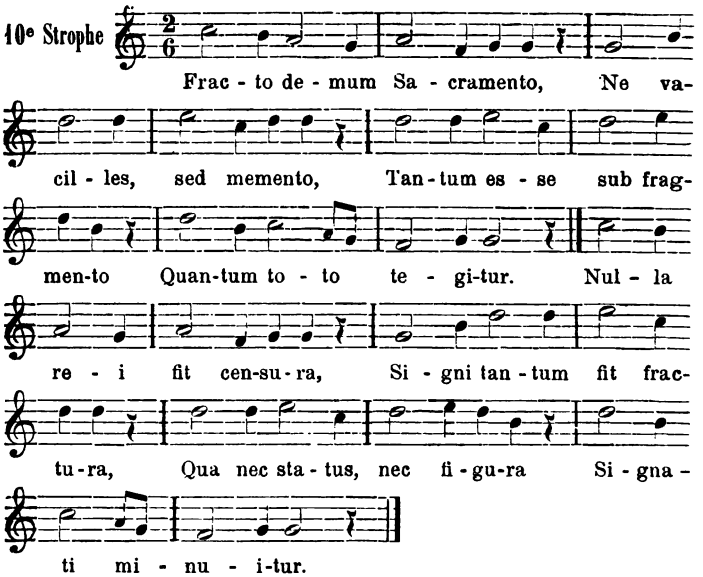


9e Strophe

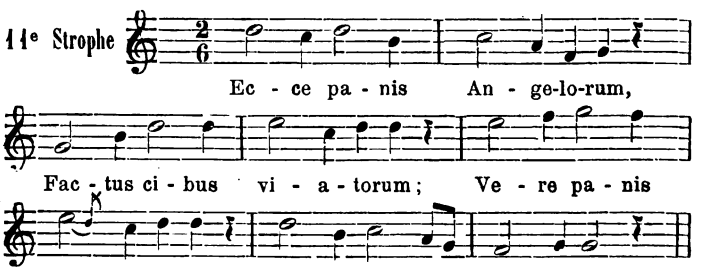


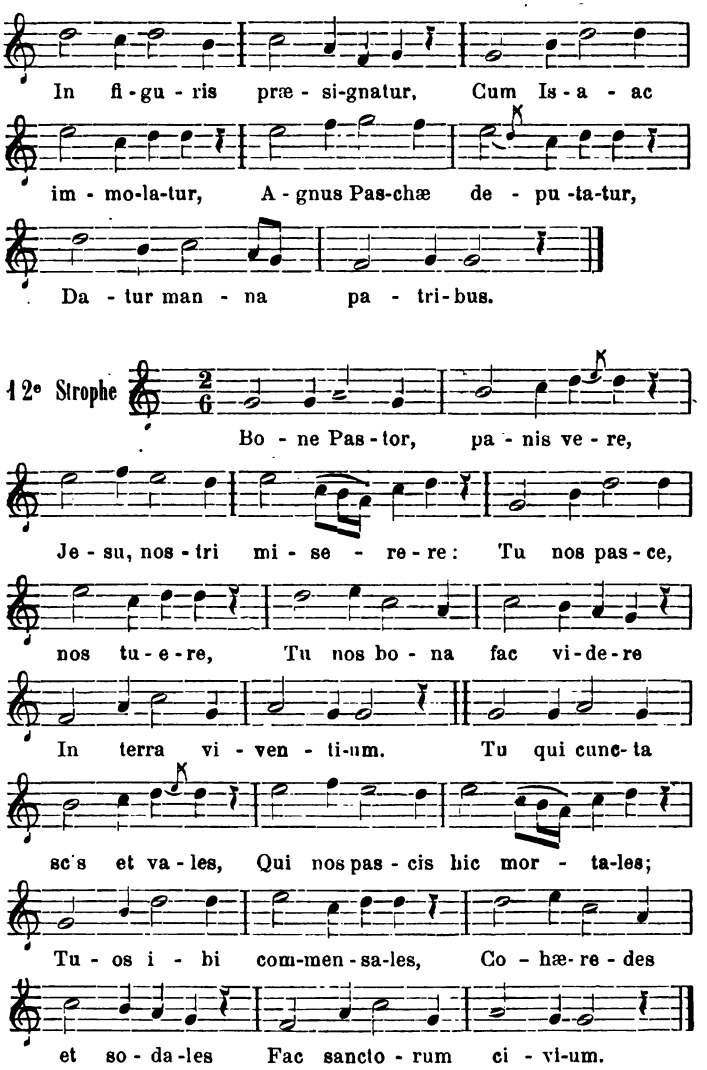


10e Strophe



11e Strophe




In fi - gu - ris præ - si-gnatur, Cum Is - a - ac
im - mo-la-tur, A - gnus Pas-chæ de - pu -ta-tur,
Da - tur man - na pa - tri-bus.
12e Strophe
Bo - ne Pas - tor, pa - nis ve - re,
Je - su, nos - tri mi - se - re - re: Tu nos pas - ce,
nos tu - e - re, Tu nos bo - na fac vi - de - re
In terra vi - ven - ti-um. Tu qui cunc- ta
sc's et va - les, Qui nos pas - cis hic mor - ta-les;
Tu - os i - bi com-men - sa-les, Co - hæ- re - des
et so - da -les Fac sancto - rum ci - vi-um.

103. N.-D. DES SEPT DOULEURS

♩ = 52

1re Strophe

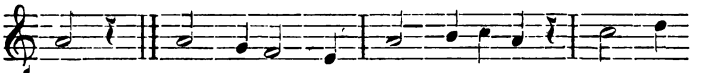
Sta - bat ma - ter do - lo - ro-sa, Jux - ta
cru - cem la - crymo-sa, Dum pen- de - bat fi - li -
us. Cu - jus a - ni - mam ge-mentem, Con - tris -
ta - tam et do-lentem, Per-tran-si - vit gla - di-us.

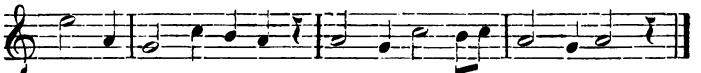
2e Strophe

O quam tris - tis et af -flic -ta Fu - it
il - la be - ne-dic-ta Ma - ter U - ni - ge - ni -
ti. Quæ mœ-re - bat et do - le-bat, Pi - a
Ma -ter, dum vi -de-bat Na - ti pœ - nas in - cly-ti.

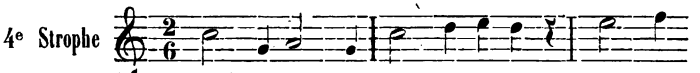
3e Strophe

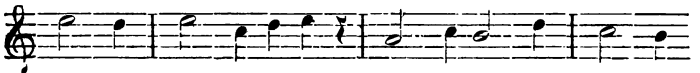
Quis est ho - mo qui non fle-ret, Ma - trem
Chris - ti si vi-de - ret In tan -to sup - pli - ci -

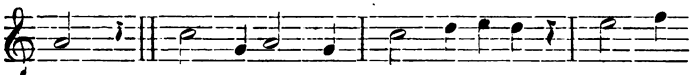


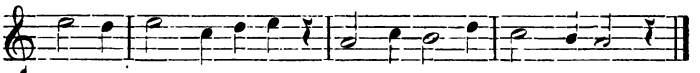


4e Strophe

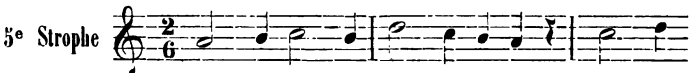


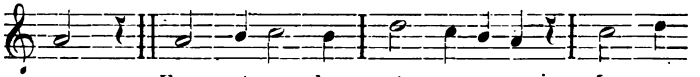


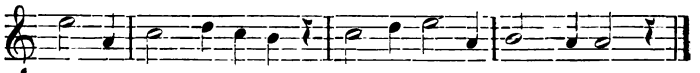




5e Strophe







6e Strophe

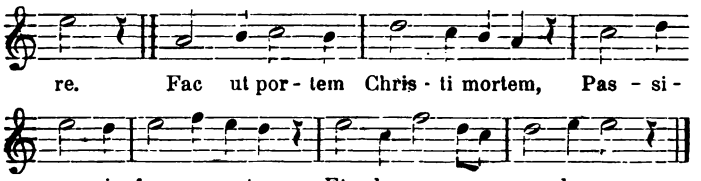
Sanc - ta Ma - ter, is - tud a-gas: Cru - ci -
fi - xi fi - ge plagas Cor - di me - o va - li -
de. Tu - i na - ti vul - ne - ra-ti, Tam di -
gna - ti pro me pa-ti, Pœ-nas me - cum di - vi-de.

7e Strophe

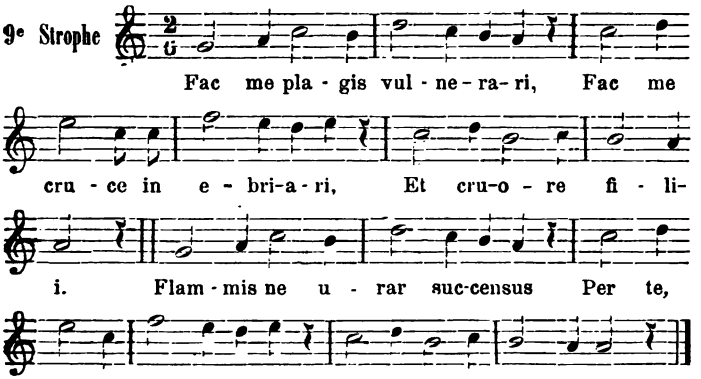
Fac me te - cum pi - e fle-re, Cru - ci -
fi - xo con - do - le - re, Do - nec e - go vi - xe -
ro. Jux - ta cru - cem te - cum sta-re, Et me
ti - bi so - ci - a - re In planctu de - si - de-ro.

8e Strophe

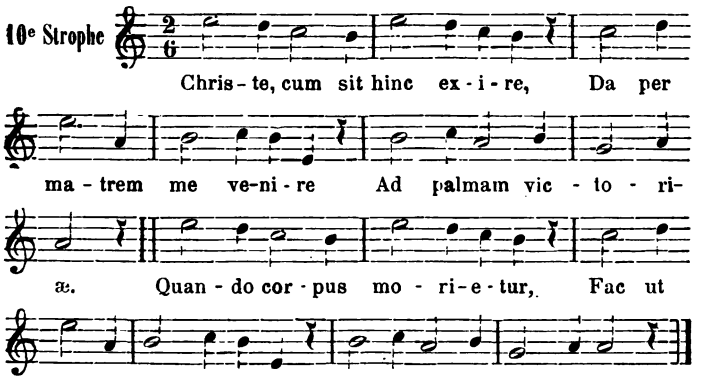
Vir - go vir - gi-num præcla-ra, Mi - hi
jam non sis a-ma-ra, Fac me te - cum plan - ge -



9e Strophe



10e Strophe



104. PROSE DES MORTS

♩ = 60

1re Strophe

Di - es i - ræ, di - es il - la,
Sol - vet sæ - clum in fa- vil-la, Tes - te
Da - vid cum Si-byl-la. Quan - tus tre - mor est fu -
tu-rus, Quan - do ju - dex est ven-tu-rus,
Cunc - ta stric - te dis - cus - su - rus.

2e Strophe

Tu - ba mi - rum spar - gens so-num,
Per se-pul - cra re - gi - o-num Co - get om - nes
an - te thronum. Mors stu-pe - bit et na-tu-ra,
Cum re-sur - get cre - a - tu - ra, Ju - di - can - ti
res - pon - su - ra.

3e Strophe

Li - ber scrip - tus pro - fe - re-tur,

In quo to - tum con - ti - ne - tur, Un - de mun-dus

ju - di - ce - tur. Ju - dex er - go cum se-

de-bit, Quid - quid la - tet ap - pa - re - bit;

Nil in - ul - tum re - ma - ne - bit.

4e Strophe

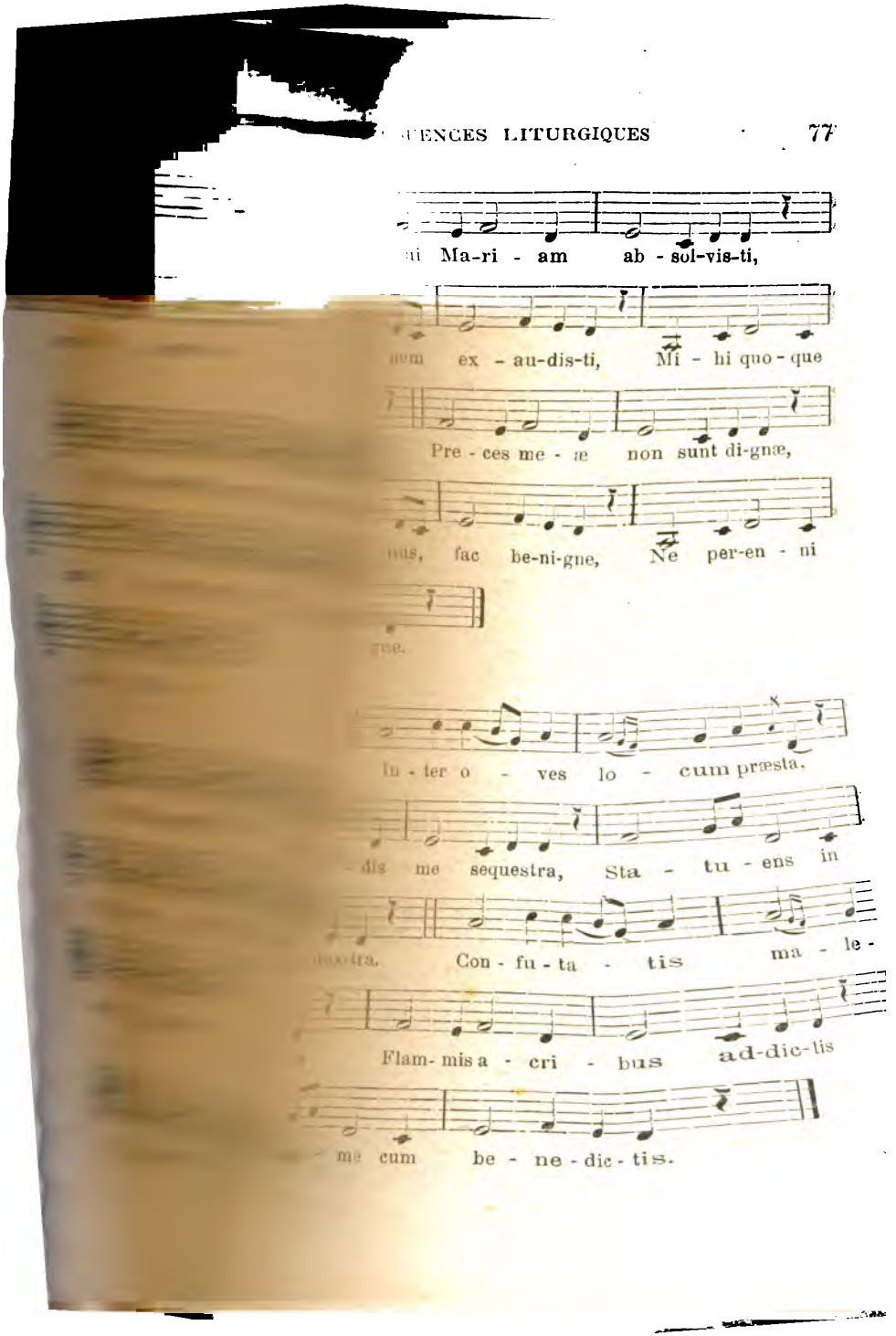
Quid sum mi - ser tunc dic-tu-rus,

Quem pa - tro - num ro - ga - tu-rus, Cum vix jux-tus

sit se-cu-rus? Rex tremen - dæ ma - jes-ta-tis,

Qui sal - van - dos sal - vas gra-tis, Sal - va me, fons

pi - e - ta - tis.


ni Ma-ri - am ab - sol-vis-ti,
nem ex - au-dis-ti, Mi - hi quo - que
Pre - ces me - æ non sunt di-gnæ,
ius, fac be-ni-gne, Ne per-en - ni
gne.
In - ter o - ves lo - cum præsta,
dis me sequestra, Sta - tu - ens in
dextra. Con - fu - ta - tis ma - le -
Flam- mis a - cri - bus ad-dic-tis
me cum be - ne - dic - tis.

9e Strophe

O - ro sup - plex et ac-cli-nis,

Cor - con-tri - tum qua - si ci - nis, Ge - re cu - ram

me - i fi - nis. La - cry-mo - sa di - es

il - la, Qua re-sur - get ex fa- vil-la

10e Strophe

Su - di - can - dus ho - mo re - us;

Hu - ic er - go par - ce, De-us. Pi - e Je - su,

Do - mine, Do - na e - is re - quiem.

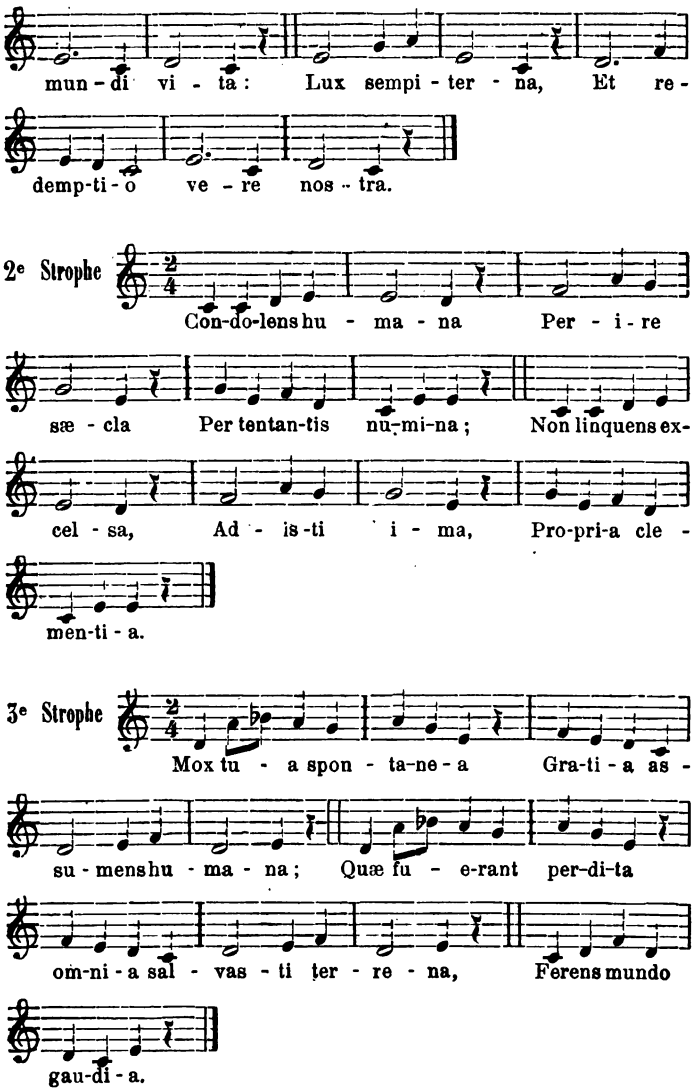
II

PROSES NON LITURGIQUES

105. POUR L'AVENT

1re Strophe

Sa - lus æ - ter - na, In - de - fi - ci-ens


mun - di vi - ta : Lux sempi - ter - na, Et re -
demp-ti - o ve - re nos - tra.
2e Strophe
Con-do-lens hu - ma - na Per - i - re
sæ - cla Per tentan-tis nu-mi-na ; Non linquens ex-
cel - sa, Ad - is - ti i - ma, Pro-pri-a cle -
men-ti - a.
3e Strophe
Mox tu - a spon - ta-ne - a Gra-ti - a as -
su - mens hu - ma - na ; Quæ fu - e-rant per-di-ta
om-ni - a sal - vas - ti ter - re - na, Ferens mundo
gau-di - a.

4e Strophe

Tu a - ni-mas et corpo-ra Nostra, Christe,
ex -pi - a; Ut pos-si-de - as lu - ci-da nosmet
ha-bi - ta - cu-la.

5e Strophe

Ad - ven-tu pri - mo jus - ti - fi - ca;
Et in se - cun - do nos li - be-ra.

6e Strophe

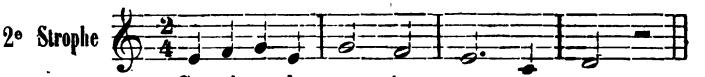
Ut, cum facta lu - ce magna. ju-di - ca-bis
om-ni - a : Compti sto-la in-corrup-ta, Nosmet tu - a
sub - se - quamur mox ves-ti - gi - a, Quo-cumque vi - sa.

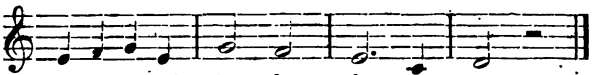
---

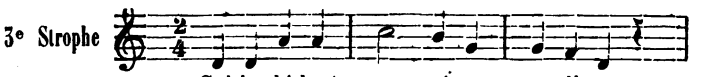
106. PENDANT L'AVENT

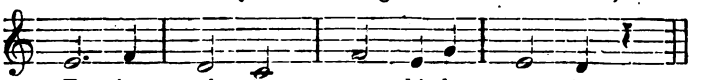
1re Strophe

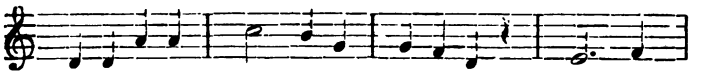
Re - gnantem sempi - ter - na Per
sæ - cla sus-cep - tu - ra.

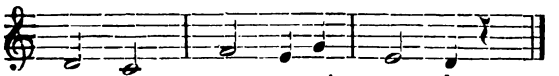

2e Strophe
Con-ci-o-de-vo-te con-cre-pa.

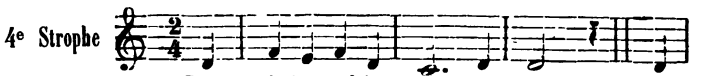

Fac-to-ri red-den-do de-bi-ta.

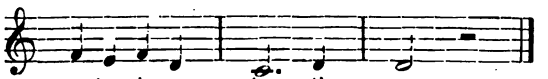

3e Strophe
Cui ju-bi-lant ag-mi-na cœ-li-ca,

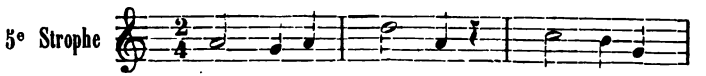

E-jus vul-tu ex-hi-la-ra-ta;

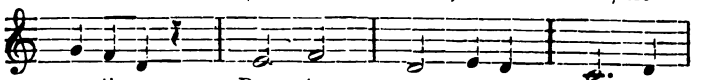

Quem ex-pec-tant om-ni-a ter-re-a: E-jus

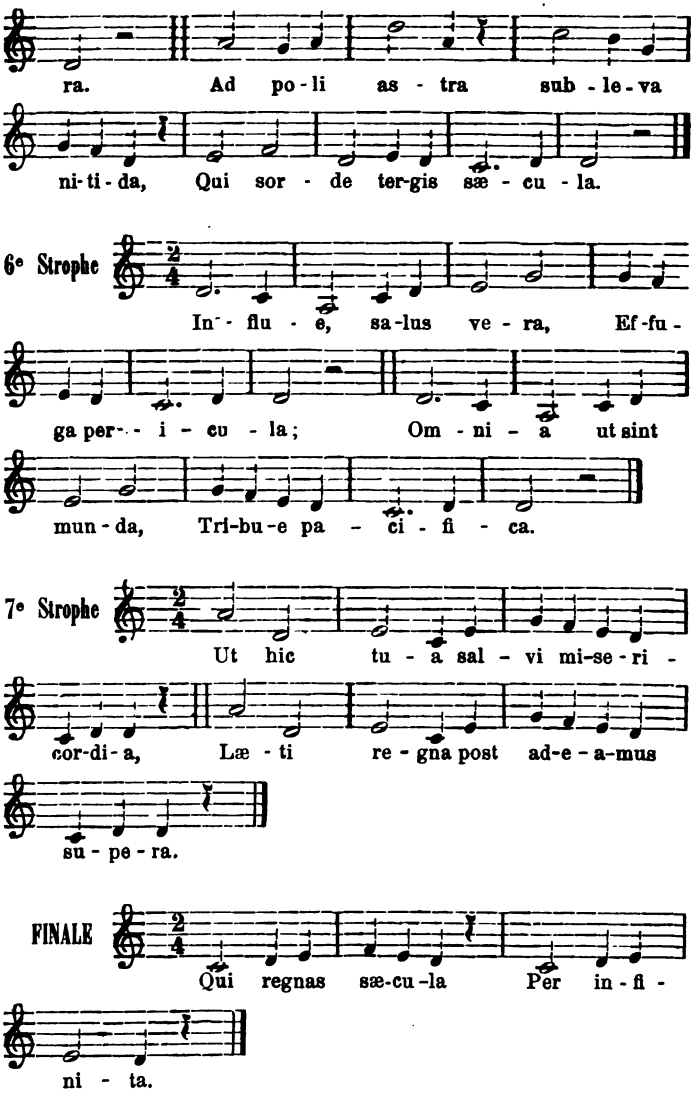

nu-tu ex-a-mi-nan-da.


4e Strophe
Dis-tric-tum ad ju-di-ci-a; Cle-


mentem in po-ten-ti-a.


5e Strophe
Tu-a nos sal-va, Chris-te, cle-


men-ti-a, Prop-ter quos pas-sus es di-


ra. Ad po-li as - tra sub - le - va
ni-ti-da, Qui sor - de ter-gis sæ - cu - la.
6e Strophe
In - flu - e, sa-lus ve - ra, Ef-fu -
ga per - i - cu - la; Om - ni - a ut sint
mun-da, Tri-bu-e pa - ci - fi - ca.
7e Strophe
Ut hic tu - a sal - vi mi-se-ri -
cor-di-a, Læ - ti re - gna post ad-e - a-mus
su - pe - ra.
FINALE
Qui regnas sæ-cu-la Per in-fi -
ni - ta.

107. PENDANT L'AVENT

PROSE

Qui re - gis scep - tra, For - ti dex - tra

So - lus cunc - ta. Tu ple - bi tu - æ Os -

ten - de ma - gnam Ex - ci - tan - do po - ten - ti -

am. Præs - ta do - na Il - li sa - lu -

ta - ri - a. Quæ prædi - xe - runt pro -

phe - ti - ca Va - ti - ci - ni - a.

A cla-ra po-li re - gi - a In nos - tra

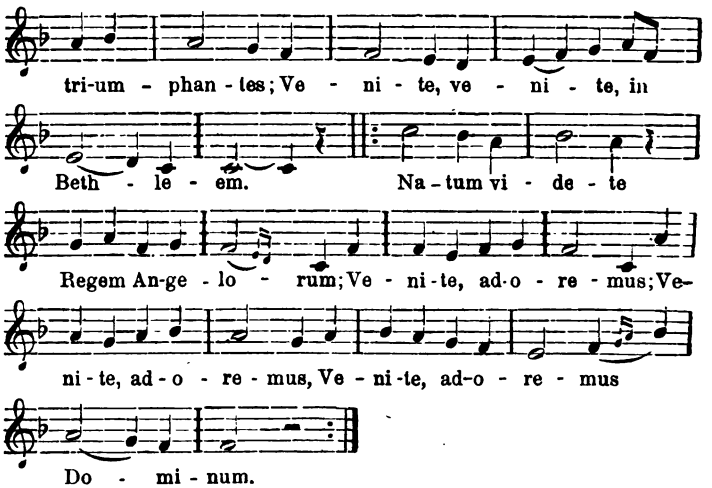
Je - sum mit - te, Do - mi-ne, ar - va.

---

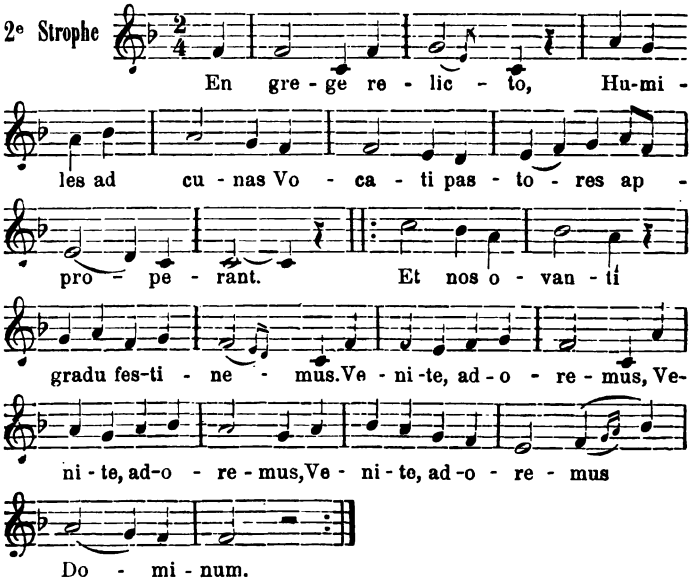
108. POUR NOËL

1re Strophe

Ad - es - te, fi - de - les, Læ-ti


tri-um - phan - tes; Ve - ni - te, ve - ni - te, in
Beth - le - em. Na - tum vi - de - te
Regem An-ge - lo - rum; Ve - ni - te, ad-o - re - mus; Ve-
ni - te, ad - o - re - mus, Ve - ni - te, ad-o - re - mus
Do - mi - num.

2e Strophe


En gre - ge re - lic - to, Hu-mi -
les ad cu - nas Vo - ca - ti pas - to - res ap -
pro - pe - rant. Et nos o - van - ti
gradu fes-ti - ne - mus. Ve - ni - te, ad - o - re - mus, Ve-
ni - te, ad-o - re - mus, Ve - ni - te, ad - o - re - mus
Do - mi - num.

3e Strophe

Æ - ter - ni Pa - ren - tis splendo -

rem æ - ter - num Ve - la - tum sub car - ne vi -

de - bi - mus ; De - um in - fan - tem,

pannis in - vo - lu - tum, Ve - ni-te, ad - o - re - mus, Ve -

ni - te, ad - o - re - mus, Ve - ni-te, ad - o - re - mus

Do - mi - num.

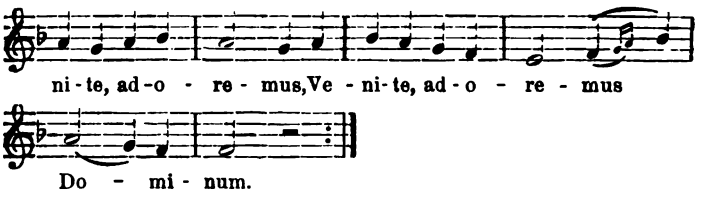
4e Strophe

Pro no - bis e - ge - num et fœ -

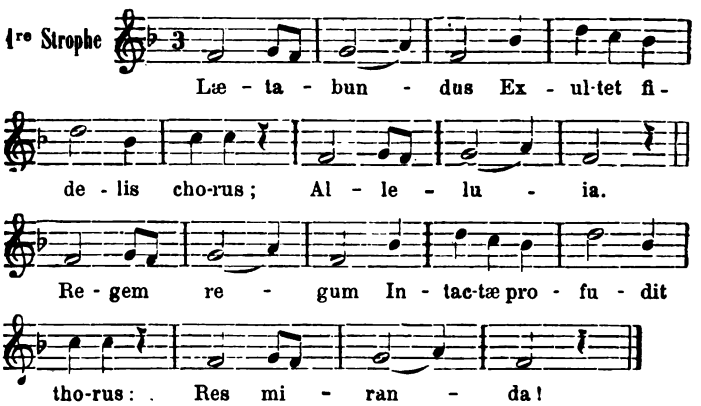
no cu - ban - tem Pi - is fo-ve - a - mus am -

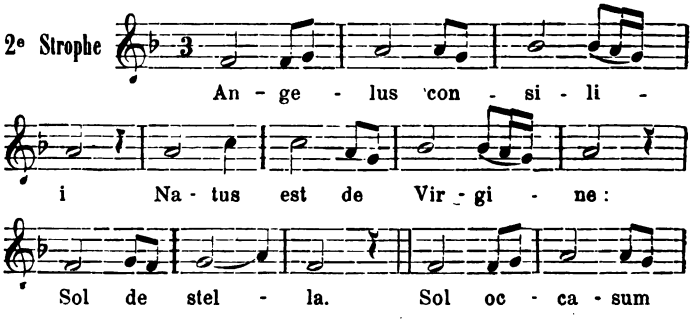
ple - xi - bus. Sic nos a - man - tem

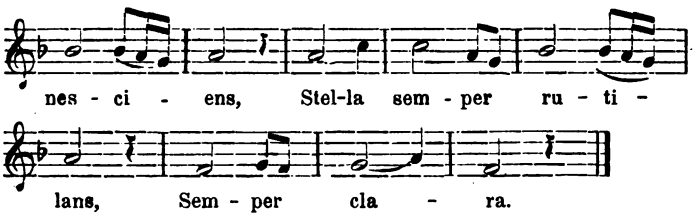
quis non re-da - ma - ret ? Ve - ni - te, ad - o - re - mus; Ve-



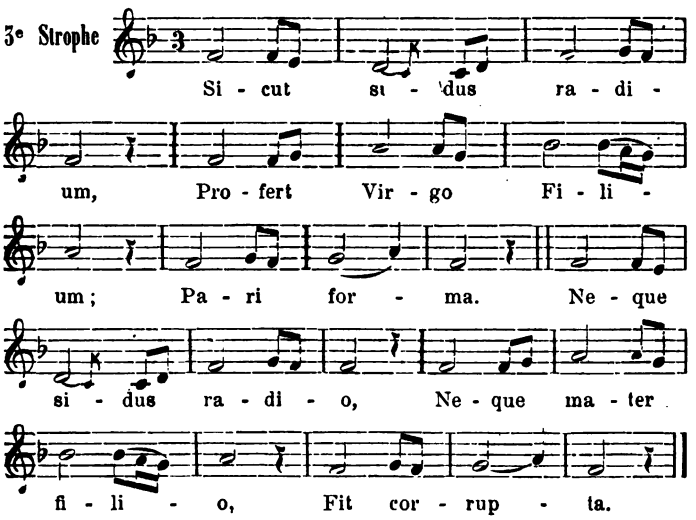
109. POUR NOËL



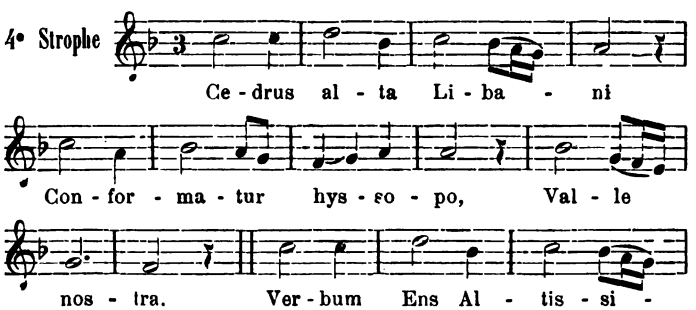


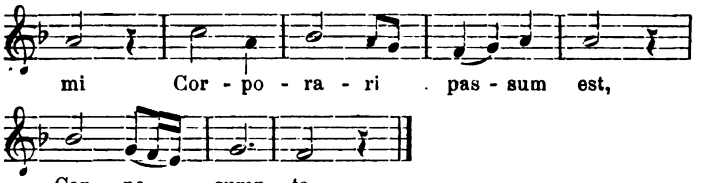


3e Strophe

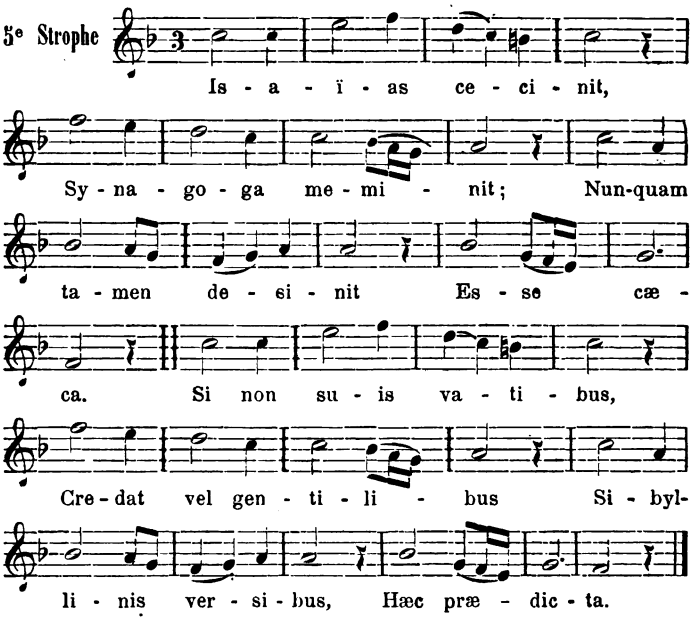


4e Strophe

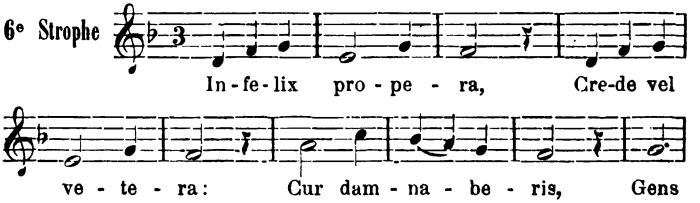


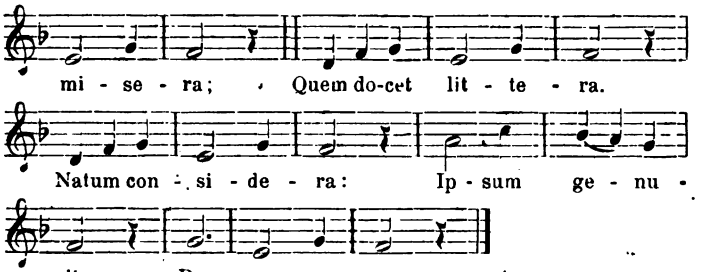


5e Strophe

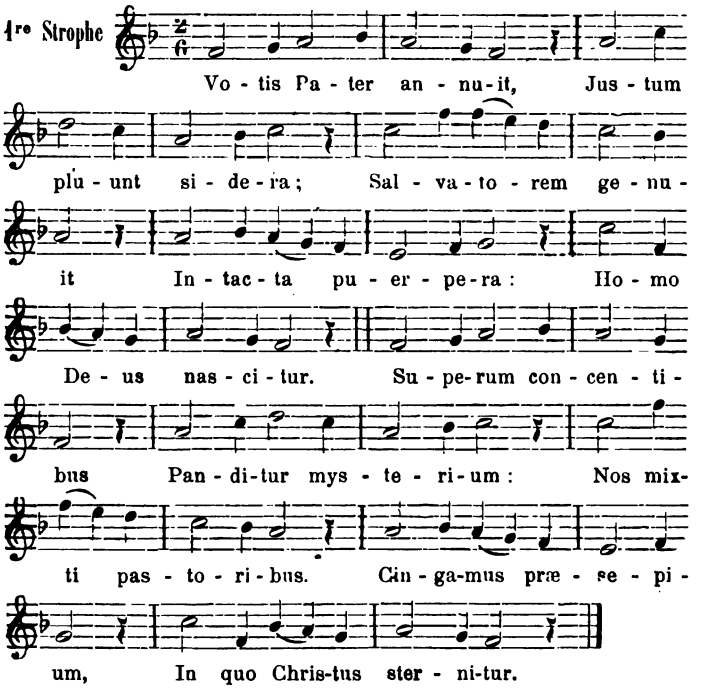


6e Strophe





110. POUR NOËL

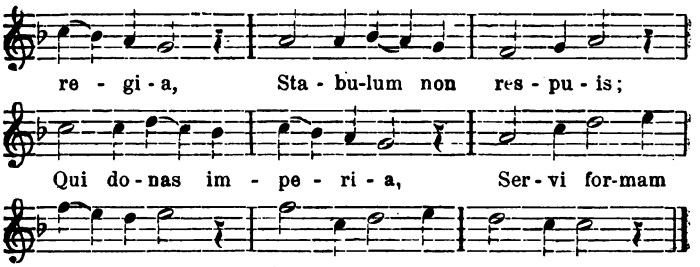


2e Strophe

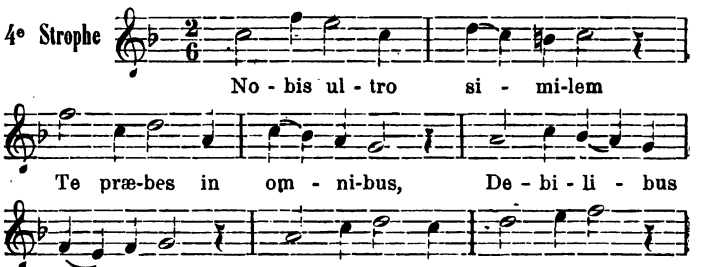
Tu, lu-men de lu - mi-ne,
An - te so - lem fun - de-ris; Tu nu-men de
nu - mi-ne, Ab æ-ter - no gi - gne-ris,
Pa - tri par pro - ge - ni - es. Tan - tus es! Et
su - pe-ris, Quæ te pre - mit cha - ri - tas?
Se - di-bus de - la - be-ris; Ut sur-gat in-
fir - mi-tas, In - fir - mus hu - mi ja - ces.

3e Strophe

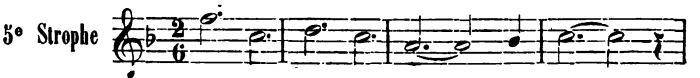
Quæ no-cens de - bu - e-ram,
In - no - cens ex - e - que-ris; Tu le - gi quam
spre - ve - ram. Le - gi-fer sub - ja - ce-ris;
Sic do - ces jus - ti - ti-am. Cœ - lum cu - i

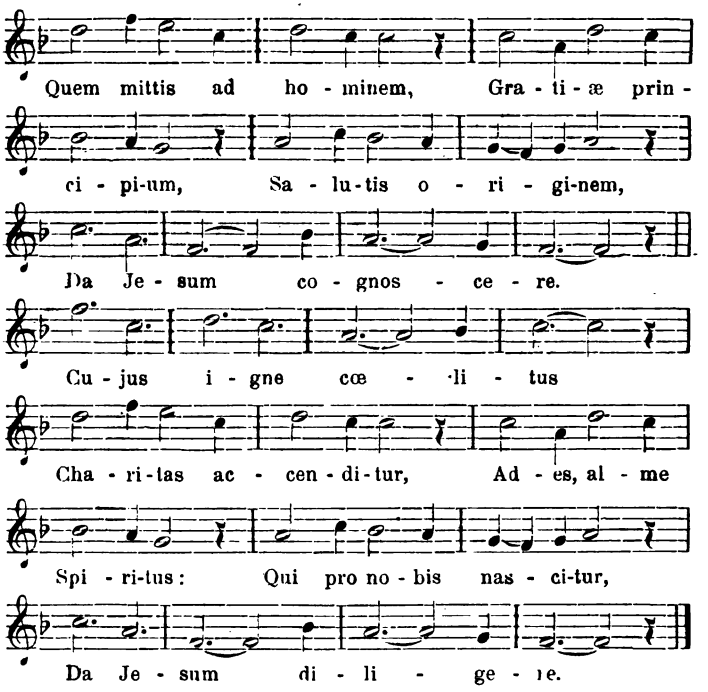


4e Strophe

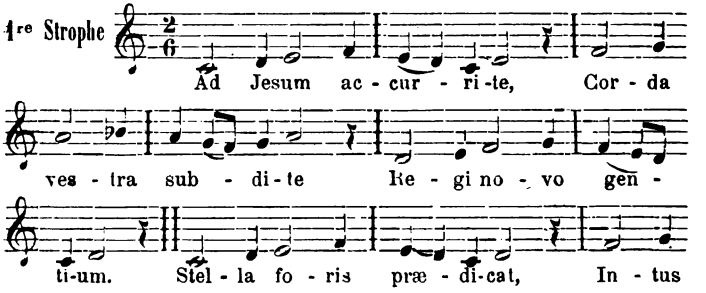


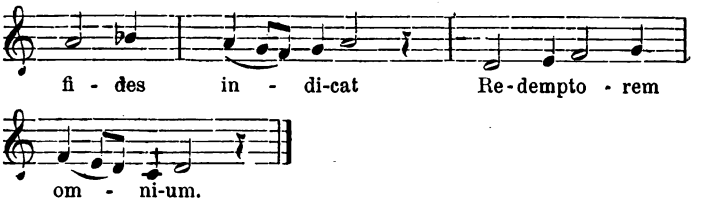
5e Strophe



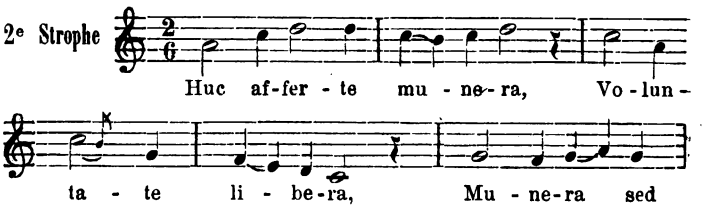


111. POUR L'EPIPHANIE

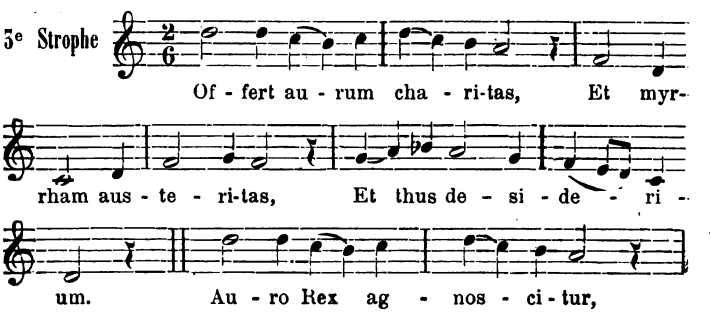


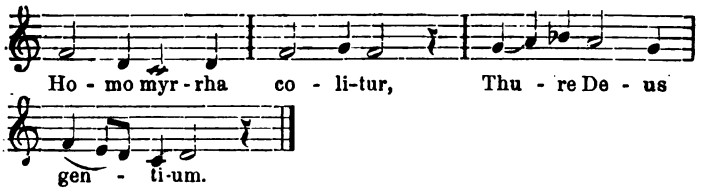


2e Strophe

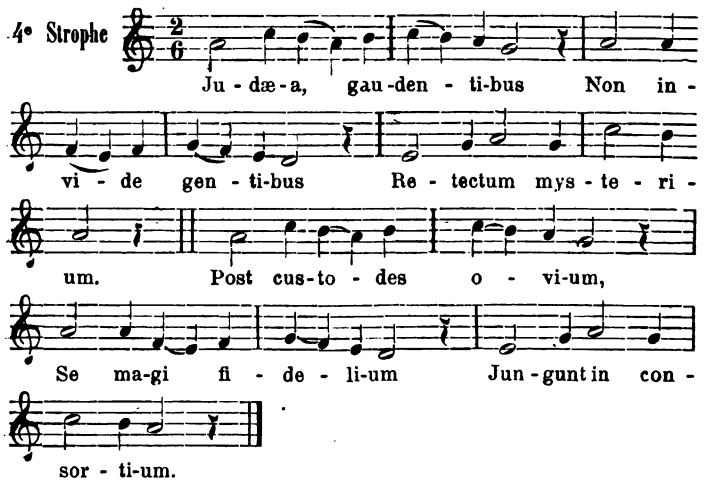


3e Strophe

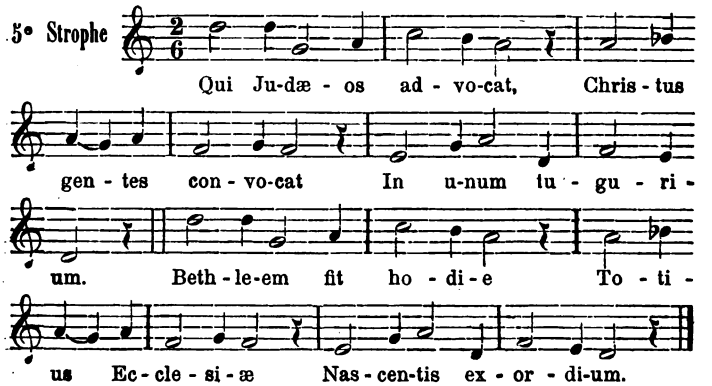


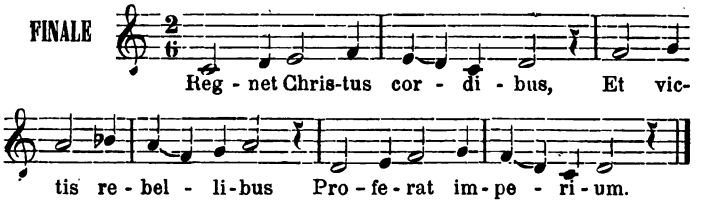


4e Strophe

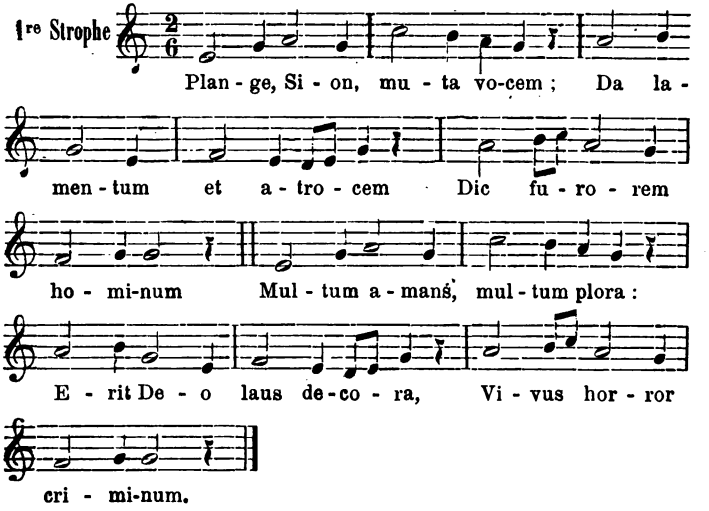


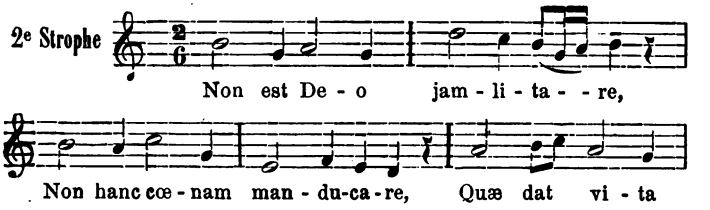
5e Strophe

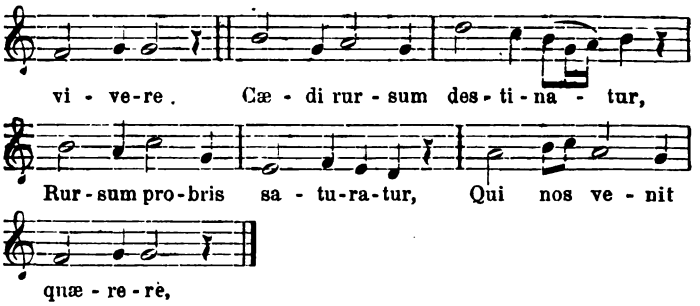




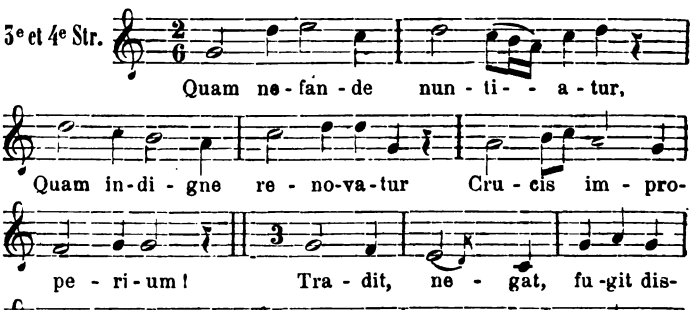
112. POUR LES 40 HEURES.

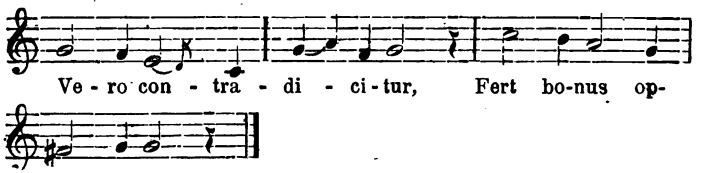




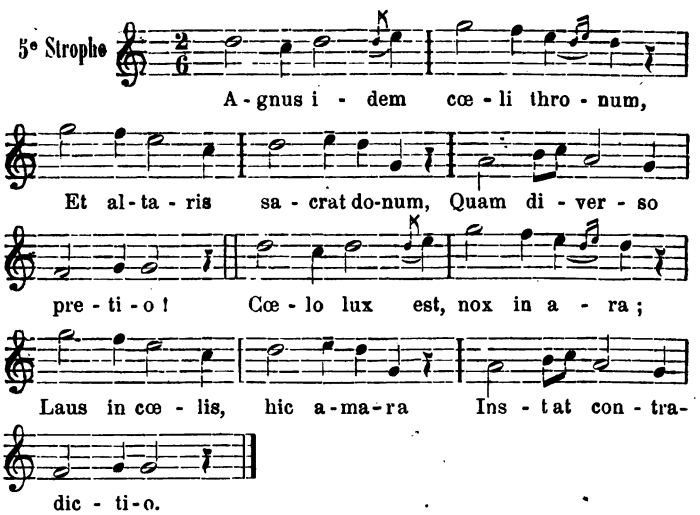

vi - ve-re. Cæ - di rur - sum des - ti - na - tur,
Rur - sum pro - bris sa - tu-ra-tur, Qui nos ve - nit
quæ - re - re,

3e et 4e Str.

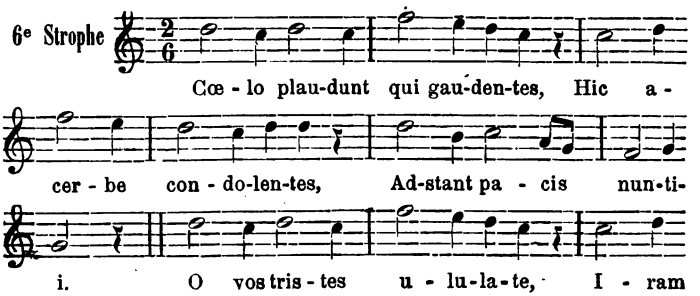

Quam ne - fan - de nun - ti - - a - tur,
Quam in-di - gne re - no-va-tur Cru - cis im - pro-
pe - ri - um ! Tra - dit, ne - gat, fu -git dis-
ci - pu - lus ; Dux, rex, mi - les, sa-cer-dos,
po - pu - lus, Ur - gent de - i - ci - di -
um A - mor De - i quod ex - pres-sit,
Ad sa - lu - tem quod con-ces-sit, Trans - it in ju -
di - ci-um, Sanc - tus hic pol - lu - i - tur,

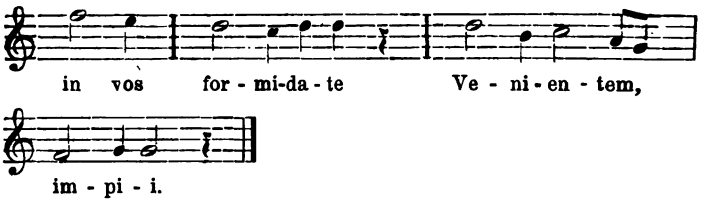


5e Strophe

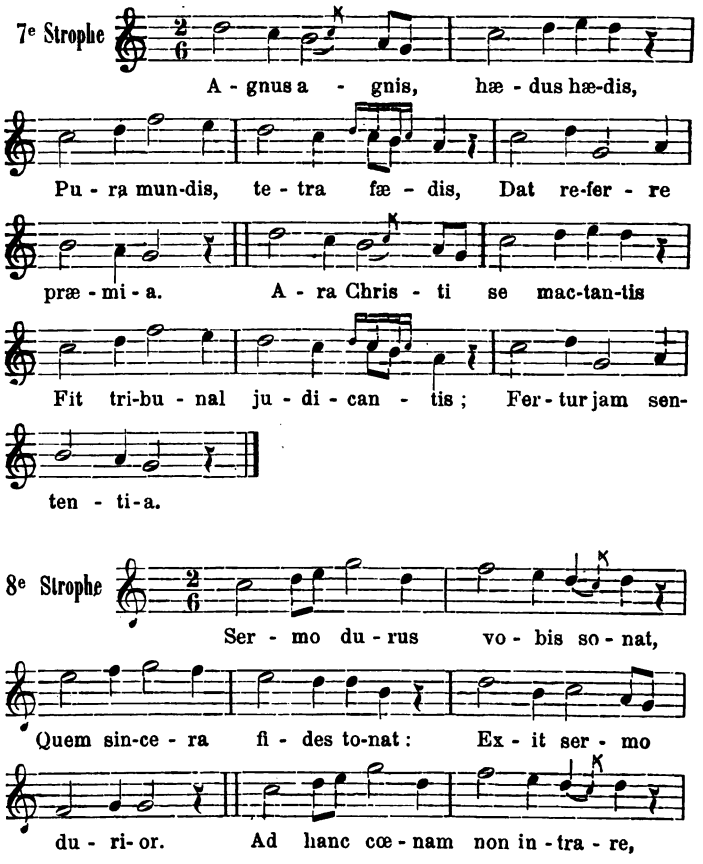


6e Strophe

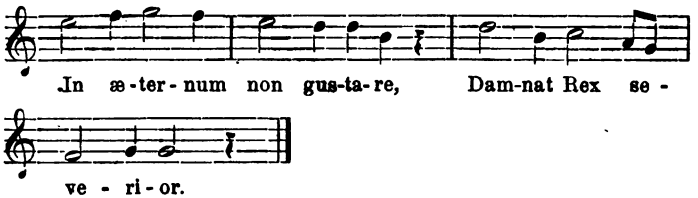


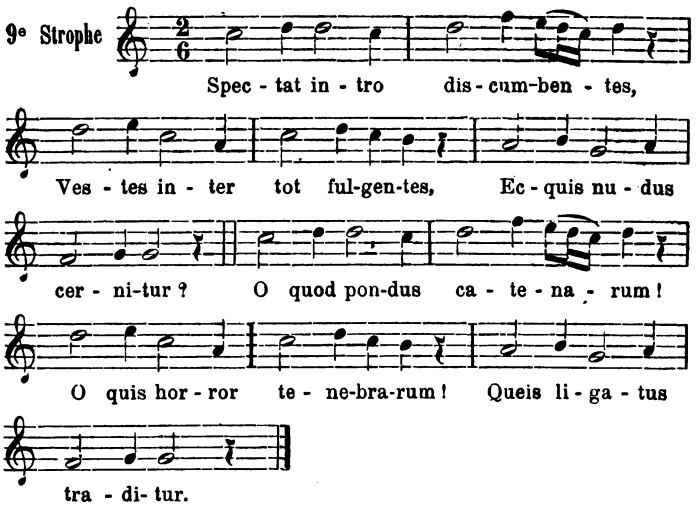


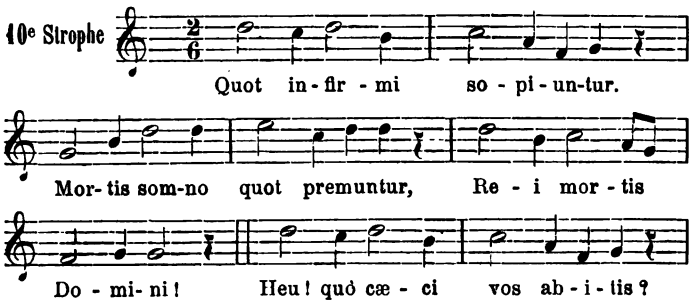
7e Strophe

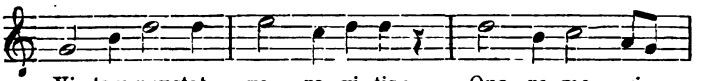


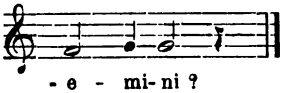
8e Strophe


In æ-ter-num non gus-ta-re, Dam-nat Rex se-
ve-ri-or.

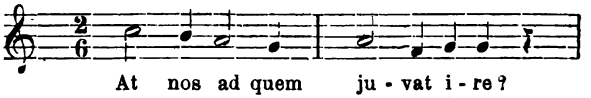

9e Strophe
Spec-tat in-tro dis-cum-ben-tes,
Ves-tes in-ter tot ful-gen-tes, Ec-quis nu-dus
cer-ni-tur ? O quod pon-dus ca-te-na-rum !
O quis hor-ror te-ne-bra-rum ! Queis li-ga-tus
tra-di-tur.

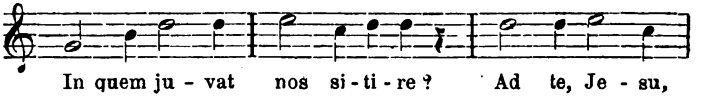

10e Strophe
Quot in-fir-mi so-pi-un-tur.
Mor-tis som-no quot premuntur, Re-i mor-tis
Do-mi-ni ! Heu ! quò cæ-ci vos ab-i-tis ?

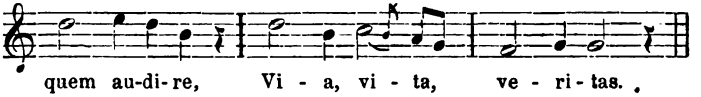


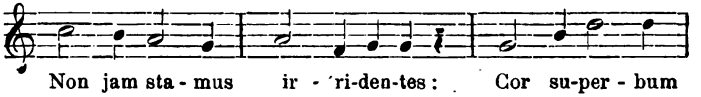


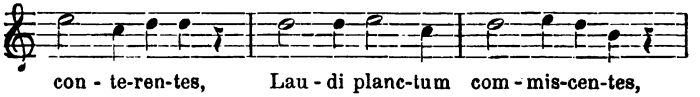
11e Strophe

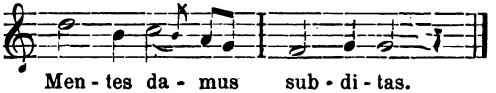




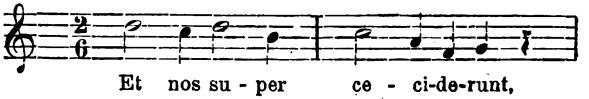


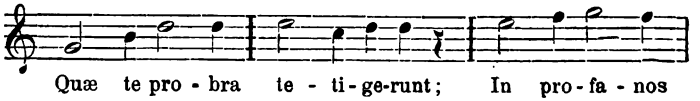


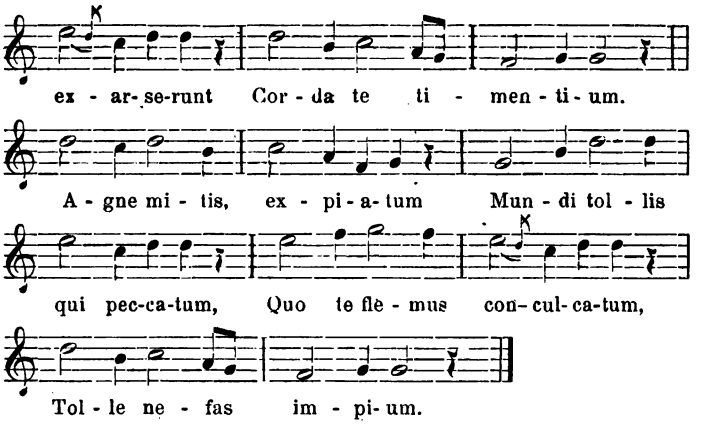


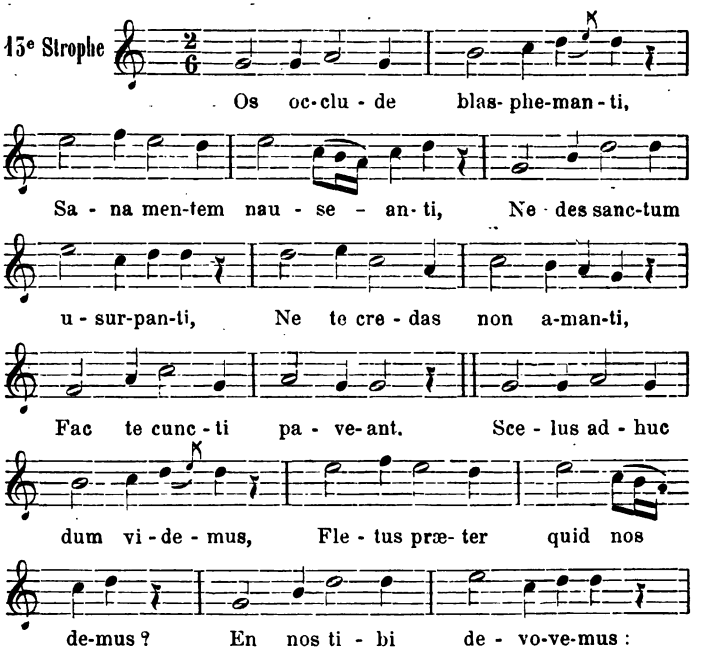


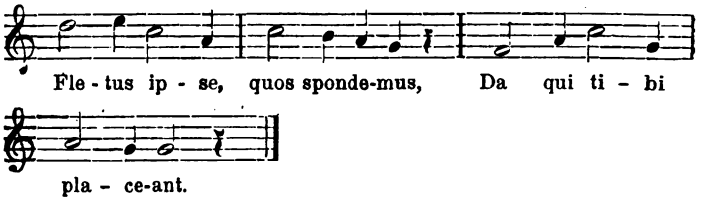
12e Strophe





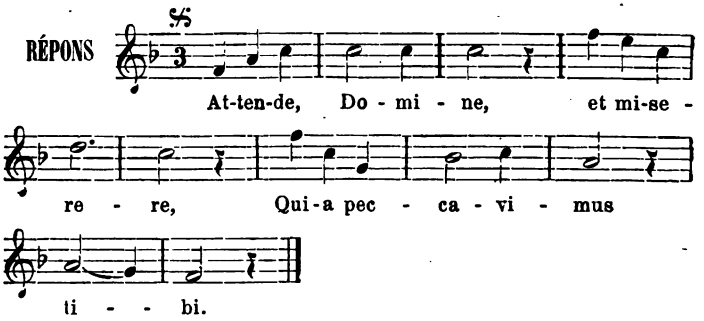

ex - ar- se-runt Cor - da te ti - men - ti - um.
A - gne mi - tis, ex - pi - a- tum Mun - di tol - lis
qui pec-ca-tum, Quo te flè - mus con- cul- ca-tum,
Tol - le ne - fas im - pi- um.

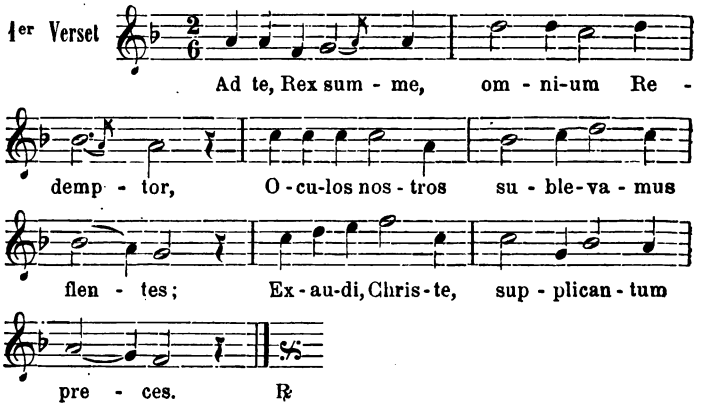

15e Strophe
Os oc-clu - de blas- phe-man - ti,
Sa - na men-tem nau - se - an- ti, Ne - des sanc-tum
u - sur-pan-ti, Ne te cre - das non a-man-ti,
Fac te cunc - ti pa - ve- ant. Sce - lus ad - huc
dum vi - de - mus, Fle - tus præ- ter quid nos
de-mus ? En nos ti - bi de - vo-ve-mus :



---

113. PENDANT LE CARÊME





2e Verset

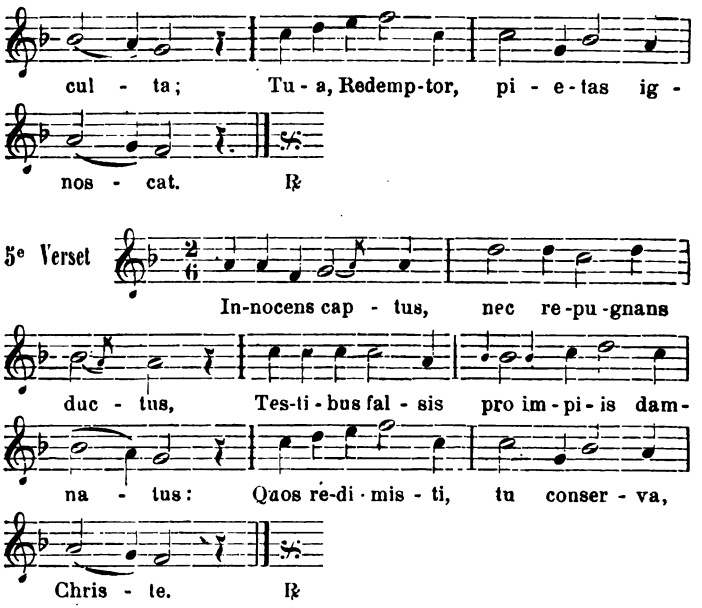
Dex-te-ra Pa - tris, la - pis an - gu -
la - ris, Vi-a sa-lu - tis, ja - nu-a cœ -
les - tis, Ab-lu-e nos - tri ma - cu-las de -
lic - ti. ℟

3e Verset

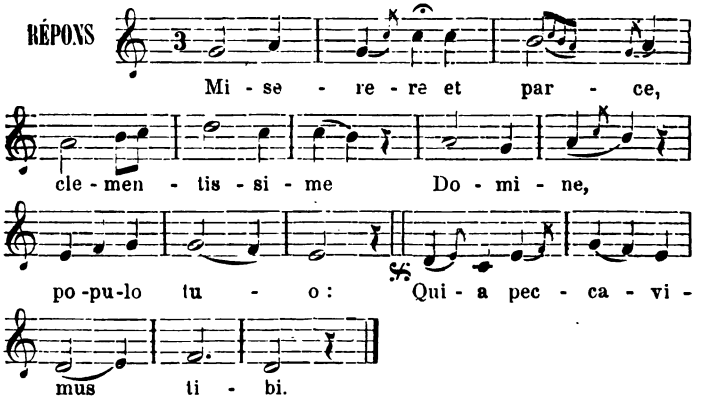
Ro-gamus, De - us, tu - am Ma - jes -
ta - tem: Au-ri-bus sa - cris ge - mi-tus ex -
au - di: Cri-mi-na nos - tra pla - ci-dus in -
dul - ge. ℟

4e Verset

Ti-bi fa - te - mur cri - mi-na ad -
mis - sa; Con-tri-to cor - de pan - di-mus oc -



114. PENDANT LE CARÊME



1er Verset

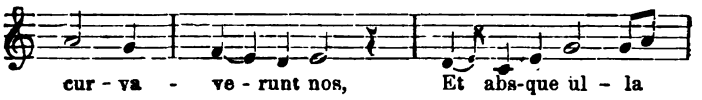
Prostra-ti om - nes la - crymas pro - du - ci-
mus Panden - tes tibi oc - cul - ta quæ ad-
mi - si-mus, Et a te, De - us, ve - ni-am de -
pos - ci-mus. Qui - a peccavimus

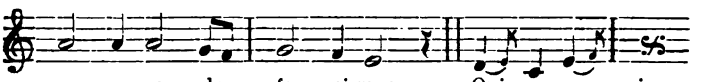
2e Verset

O - ra- ti - o - nes sa - cer-do - tum
ac - ci - pe, Et quæ te pos - cunt af - flu -
en - ter tri - bu - e; Ac tu - æ ple - bi
mi - se - re - re, Do - mi- ne. Qui - a pec-cavimus

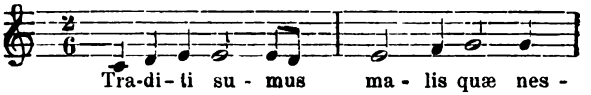
3e Verset

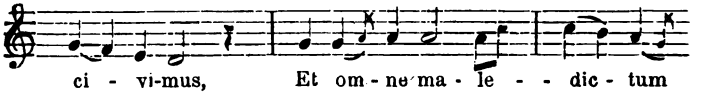
Fu- ro-rem tu - um ad - du- xis - ti
su - per nos; Nos-tra de-lic - ta di - re

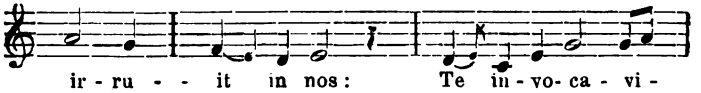


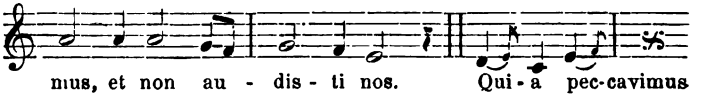


4e Verset

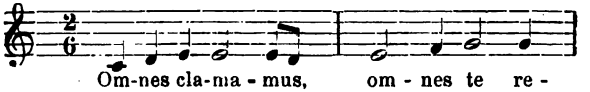


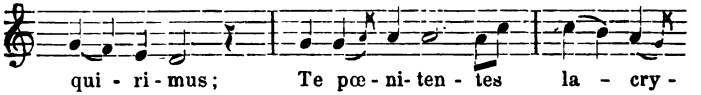


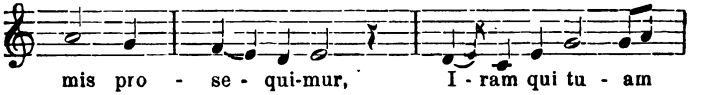


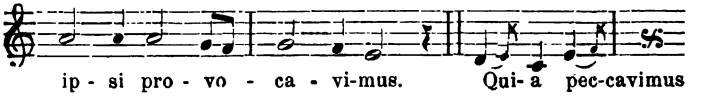


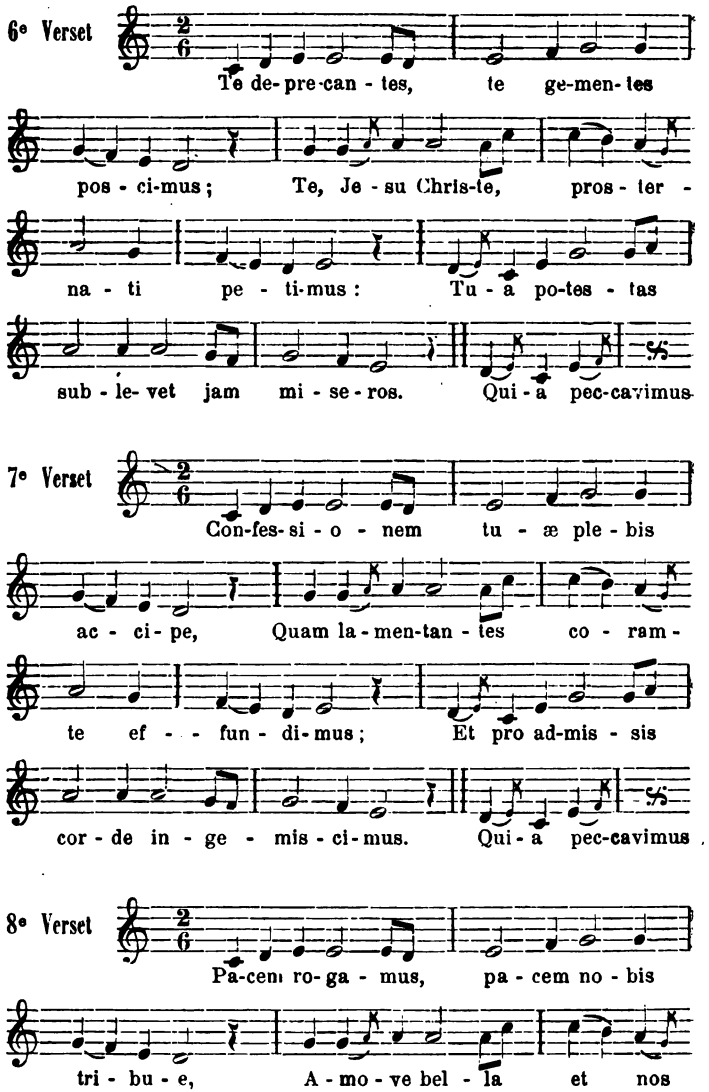
5e Verset

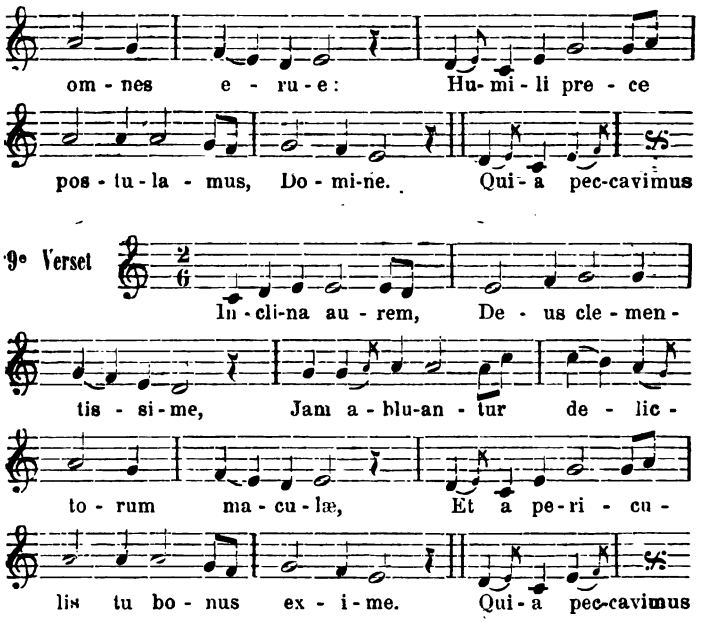








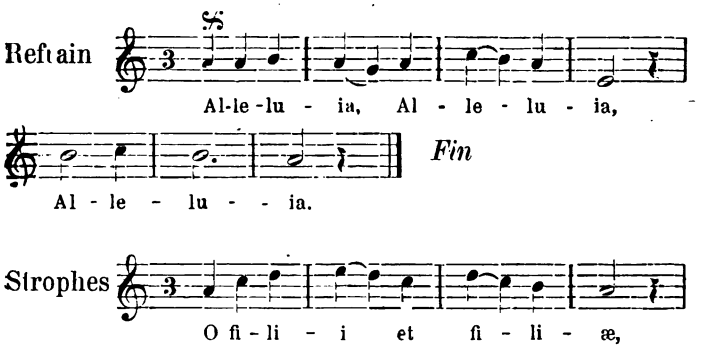

6e Verset
Te de-pre-can - tes, te ge-men-tes
pos - ci-mus; Te, Je - su Chris-te, pros - ter -
na - ti pe - ti-mus: Tu - a po-tes - tas
sub - le- vet jam mi - se - ros. Qui - a pec-cavimus
7e Verset
Con-fes- si - o - nem tu - æ ple - bis
ac - ci - pe, Quam la - men-tan - tes co - ram -
te ef - - fun - di-mus; Et pro ad-mis - sis
cor - de in - ge - mis - ci - mus. Qui - a pec-cavimus
8e Verset
Pa-cem ro- ga - mus, pa - cem no - bis
tri - bu - e, A - mo - ve bel - la et nos

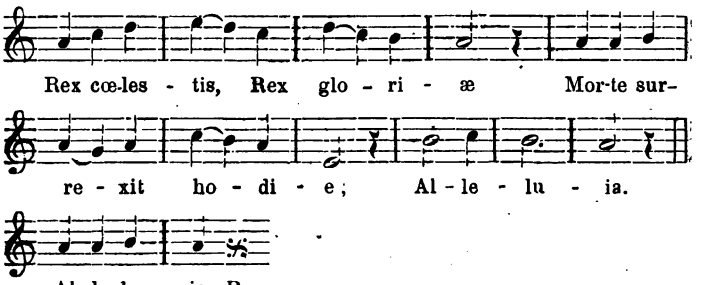


Puis on reprend le ℟ pour finir.

---

115. POUR PAQUES

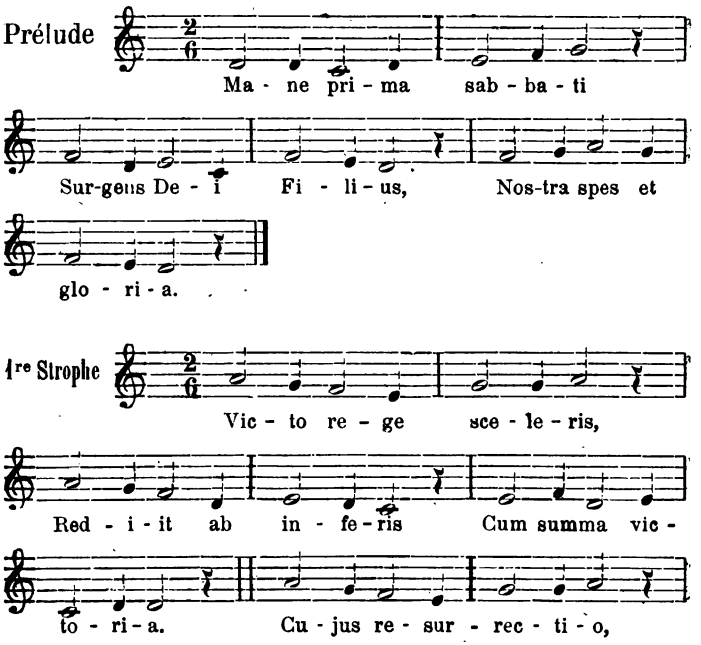


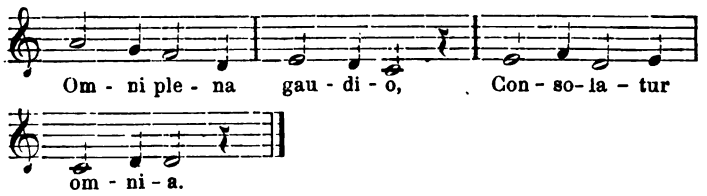


Pour les autres strophes voir le Paroissien romain.

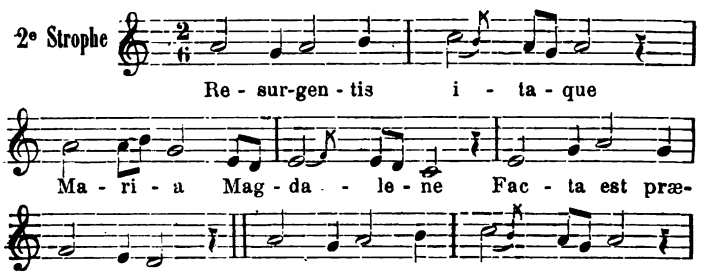
---

116. POUR PAQUES

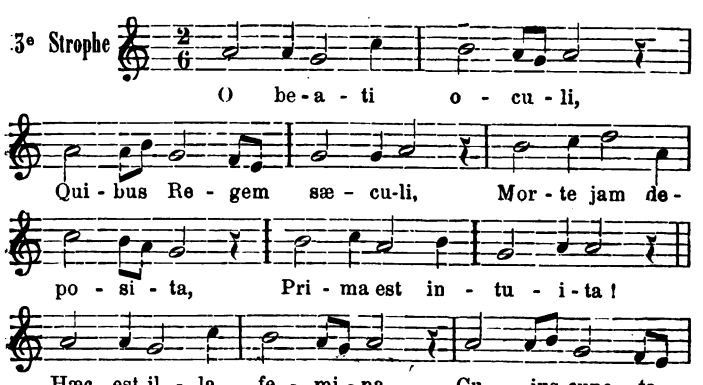


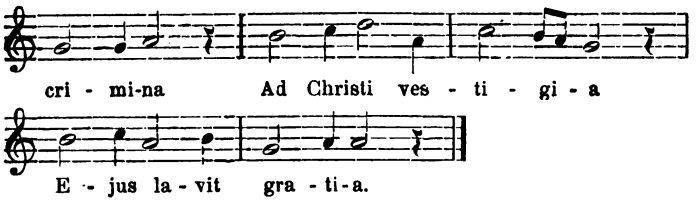


2e Strophe

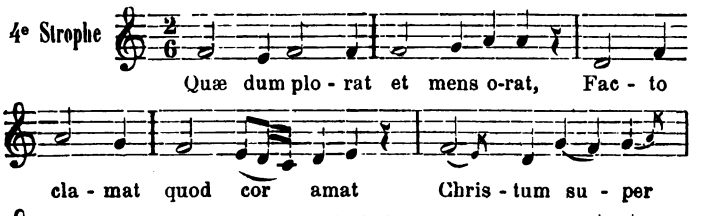


3e Strophe

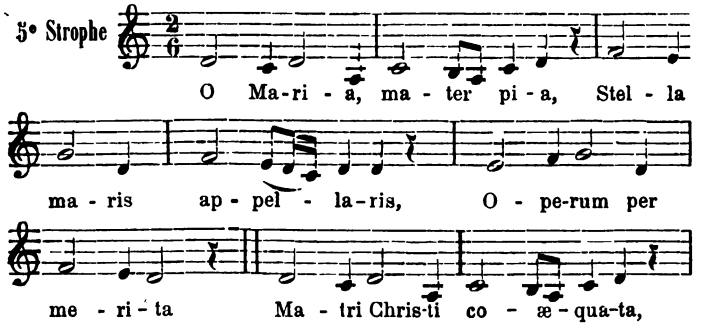


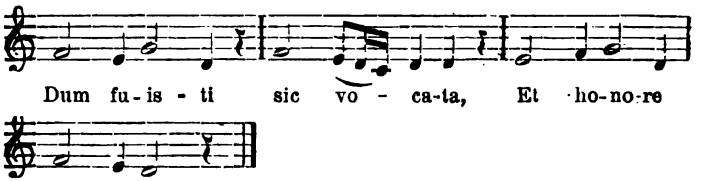


4e Strophe

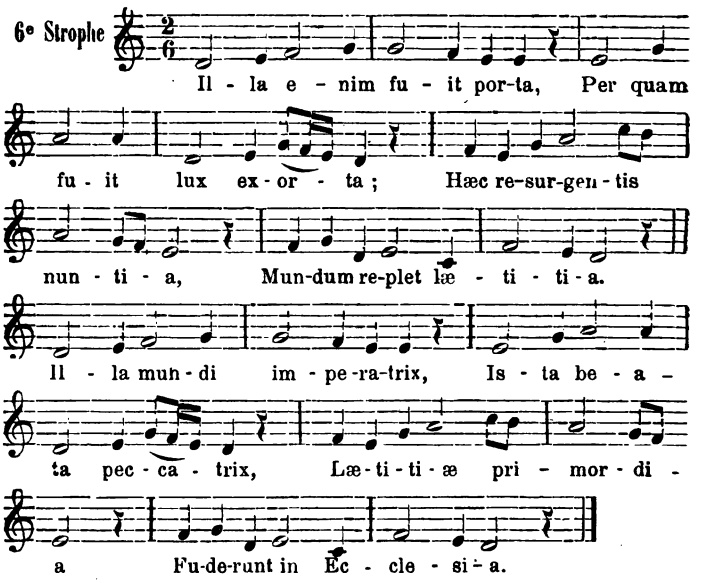


5e Strophe

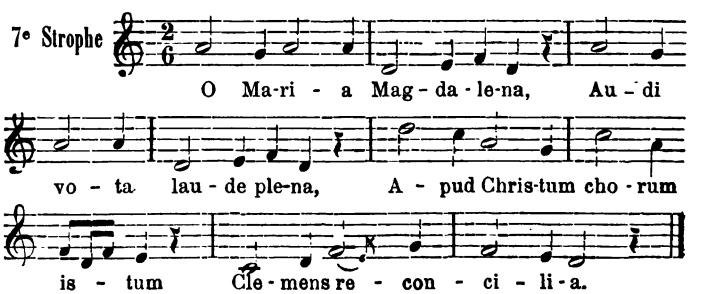


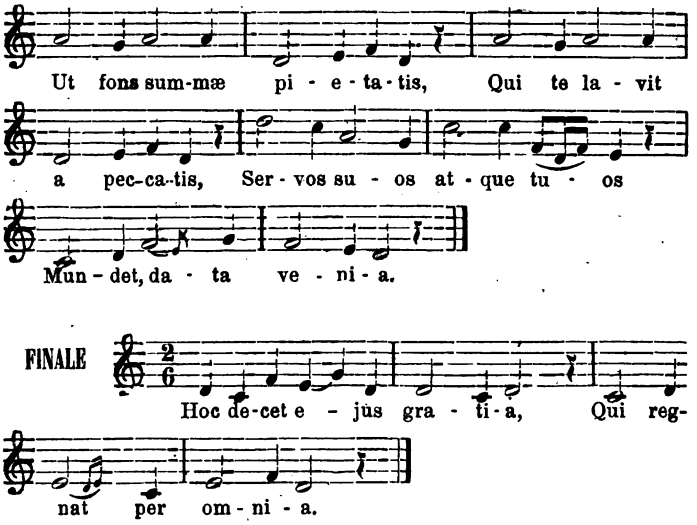


6e Strophe



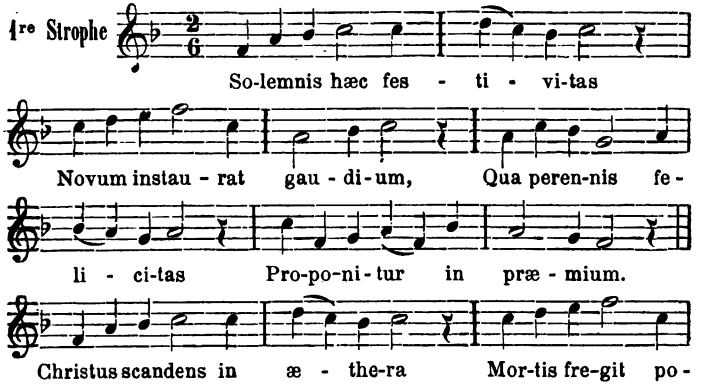
7e Strophe

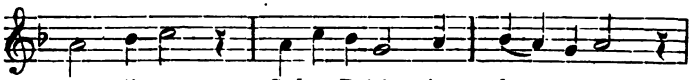


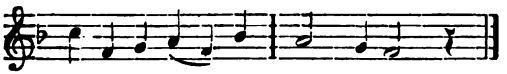


---

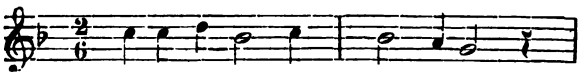
117. POUR L'ASCENSION

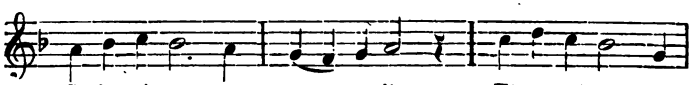


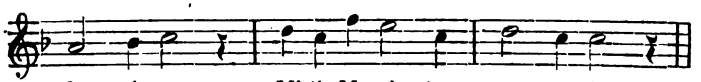


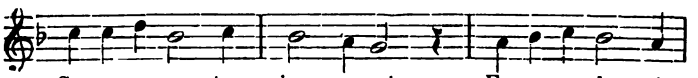


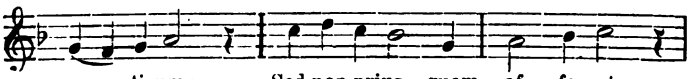
2e Strophe

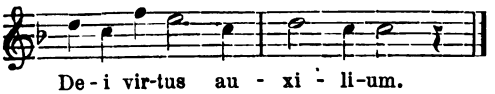




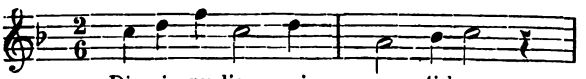


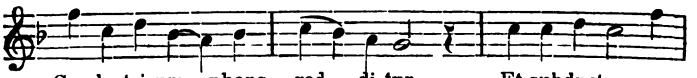


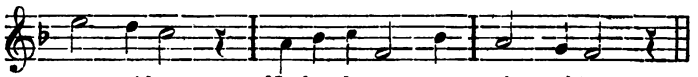


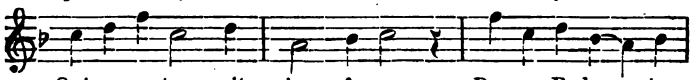


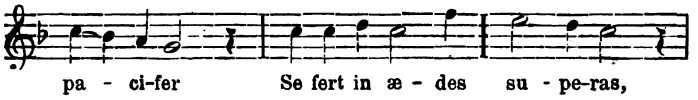
3e Strophe

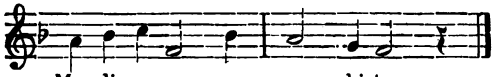




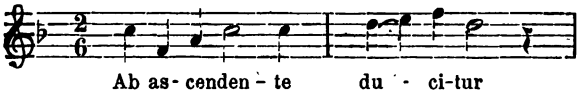


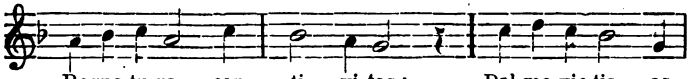


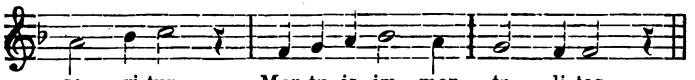


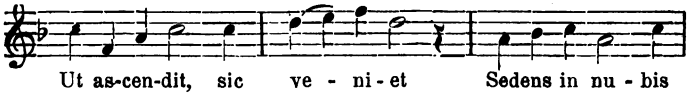


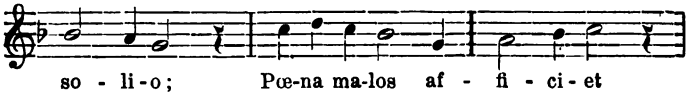
4e Strophe

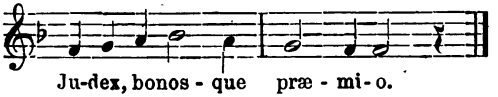




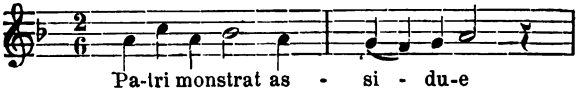


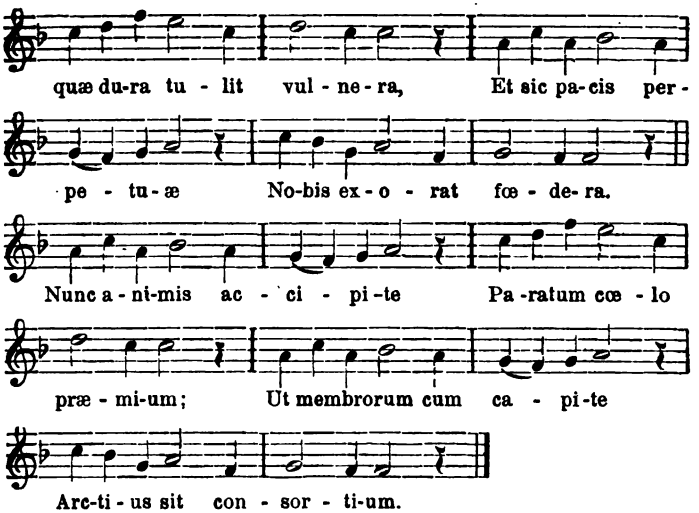




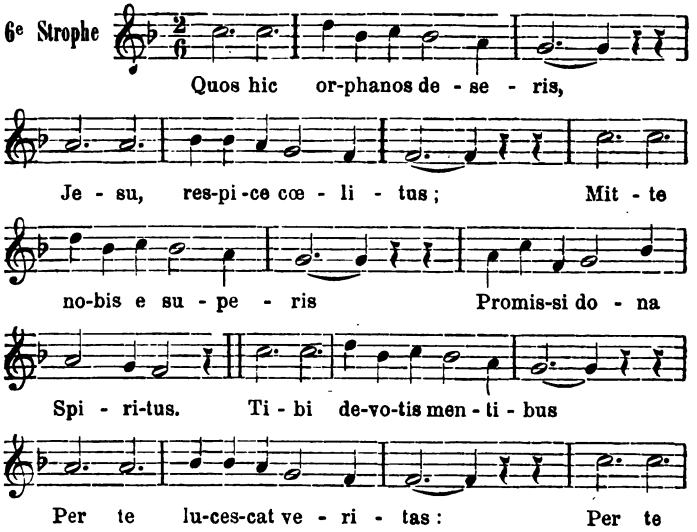


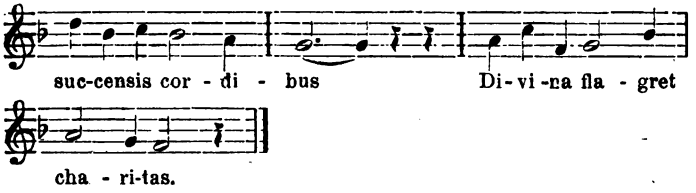
5e Strophe



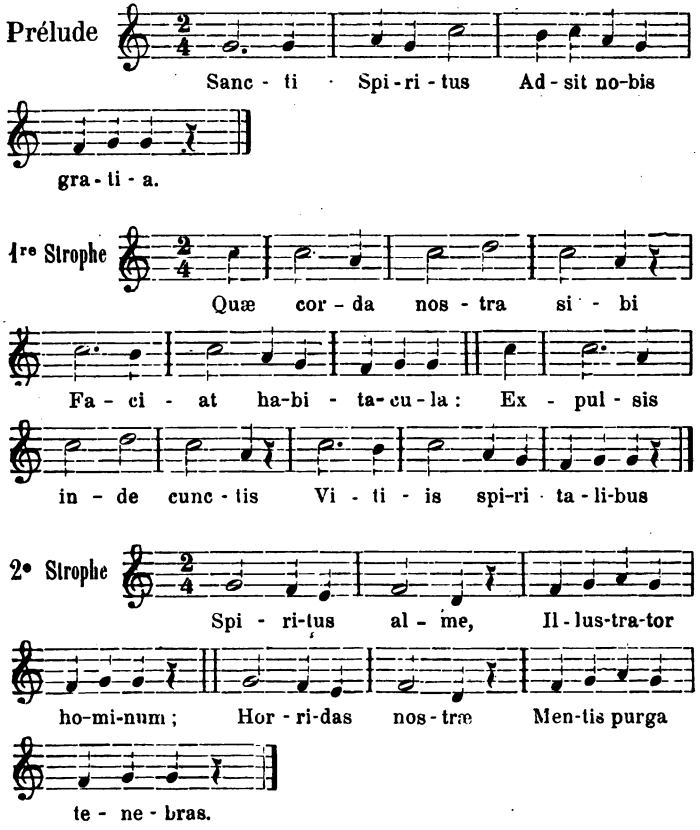

quæ du-ra tu - lit vul - ne - ra, Et sic pa-cis per-
pe - tu - æ No-bis ex - o - rat fœ - de- ra.
Nunc a - ni-mis ac - ci - pi-te Pa -ratum cœ - lo
præ - mi-um; Ut membrorum cum ca - pi-te
Arc-ti - us sit con - sor - ti-um.

6^e Strophe

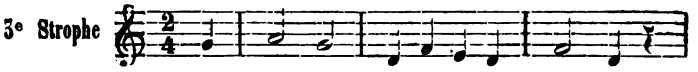

Quos hic or-phanos de - se - ris,
Je - su, res-pi -ce cœ - li - tus; Mit - te
no-bis e su - pe - ris Promis-si do - na
Spi - ri-tus. Ti - bi de-vo-tis men - ti - bus
Per te lu-ces-cat ve - ri - tas: Per te

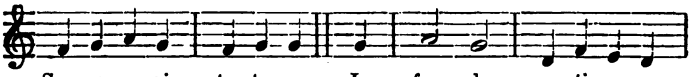


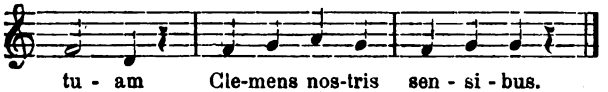
118. POUR LA PENTECOTE



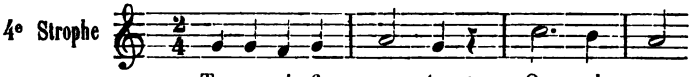
3e Strophe

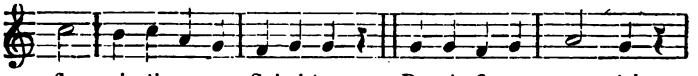


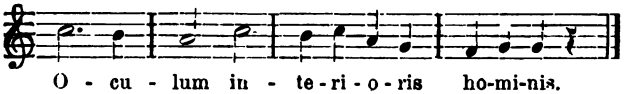




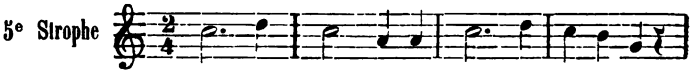
4e Strophe

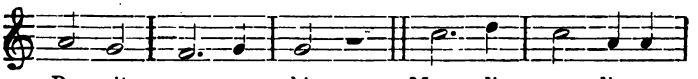


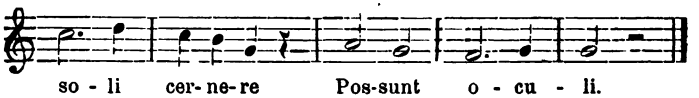




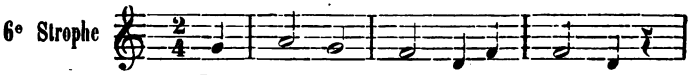
5e Strophe

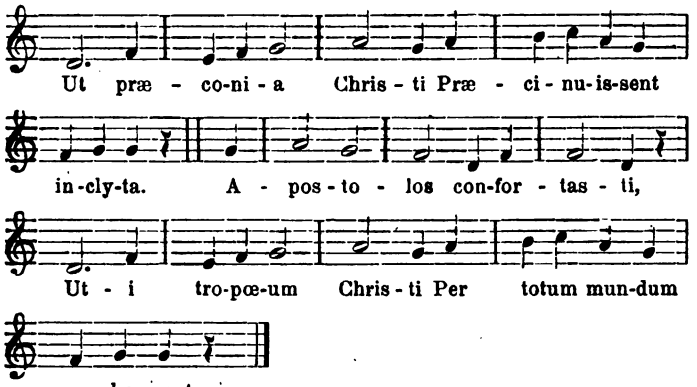


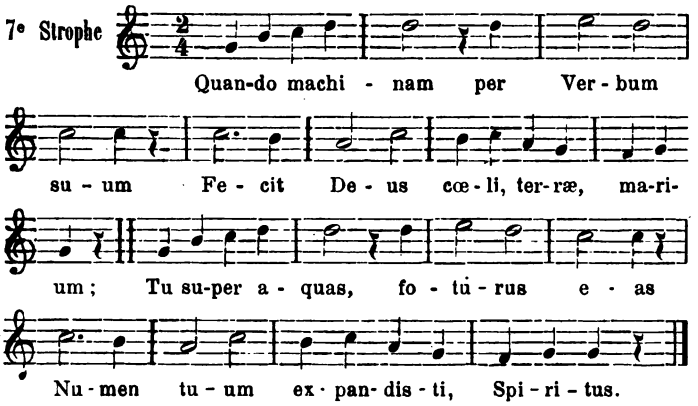


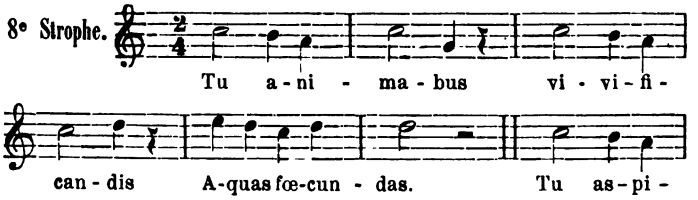


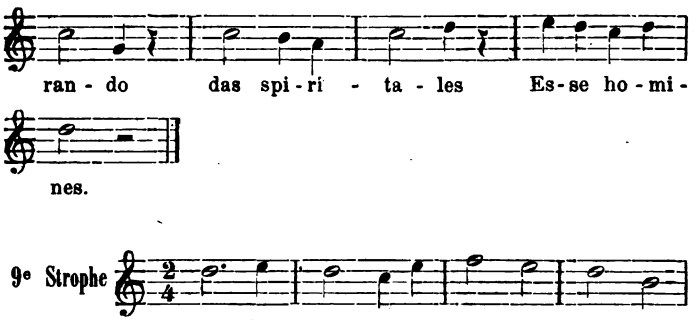
6e Strophe

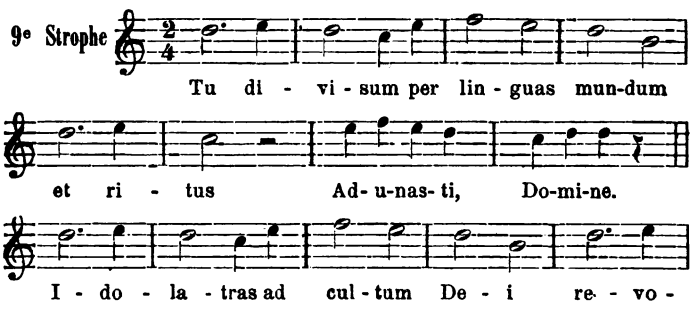


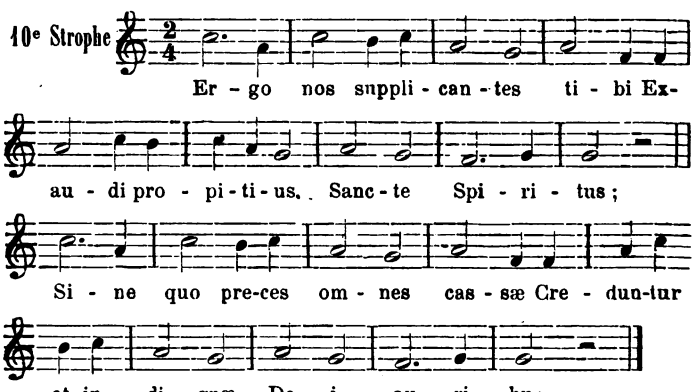

Ut præ - co-ni - a Chris - ti Præ - ci - nu-is-sent
in-cly-ta. A - pos - to - los con-for - tas - ti,
Ut - i tro-pœ-um Chris - ti Per totum mun-dum
ve - he - rent.


7e Strophe
Quan-do machi - nam per Ver - bum
su - um Fe - cit De - us cœ - li, ter-ræ, ma-ri-
um ; Tu su-per a - quas, fo - tu - rus e - as
Nu - men tu - um ex - pan- dis - ti, Spi - ri - tus.


8e Strophe.
Tu a - ni - ma - bus vi - vi - fi -
can - dis A-quas fœ-cun - das. Tu as - pi -


ran - do das spi - ri - ta - les Es - se ho - mi -
nes.


9e Strophe
Tu di - vi - sum per lin - guas mun-dum
et ri - tus Ad- u-nas- ti, Do-mi-ne.
I - do - la - tras ad cul - tum De - i re - vo -
cas, Ma-gis-trorum op-ti - me.


10e Strophe
Er - go nos suppli - can - tes ti - bi Ex-
au - di pro - pi - ti - us. Sanc - te Spi - ri - tus ;
Si - ne quo pre-ces om - nes cas - sæ Cre - dun-tur
et in - di - gnæ De - i au - ri - bus.

11e Strophe

Tu, qui om - ni-um sæ - cu-lo-rum sanc - tos

Tu - i nu - mi-nis do-cu - is - ti ins - tinc - tu

Amplecten-do, Spi-ri - tus ; Ip - se ho - di - e A-pos -

to - los Chris - ti Do - nans mu-ne - re in - so - li - to

et cunc - tis In - au-di-to sæ-cu-lis :

FINALE

Hunc di - em glo - ri - o - sum fe -

cis - ti.

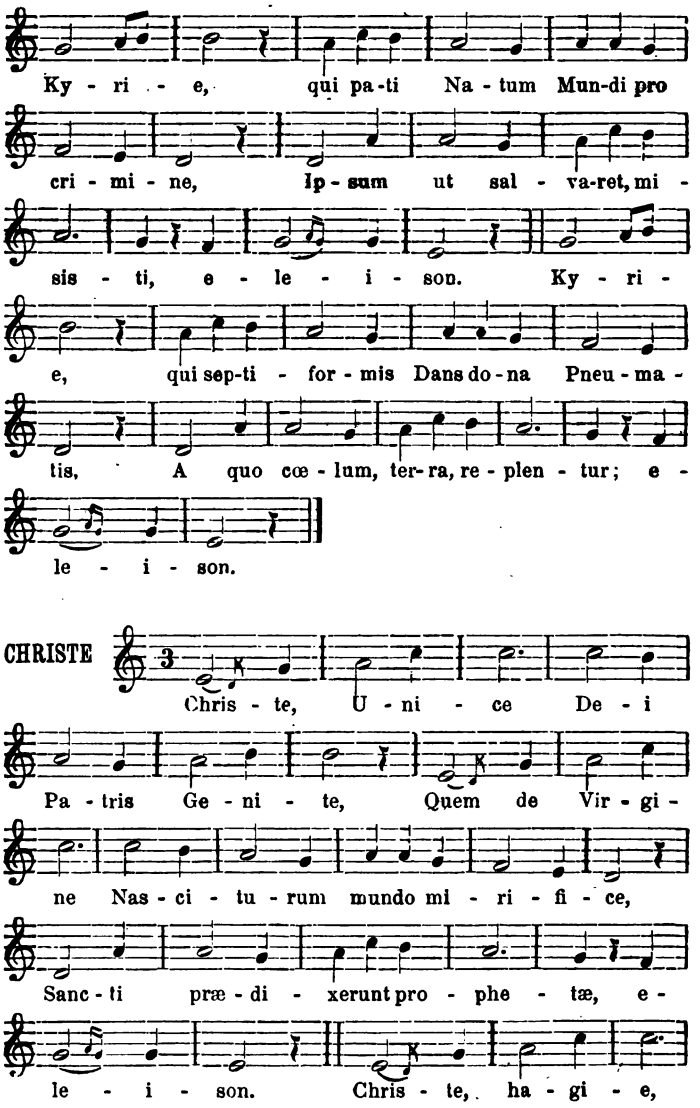
119. LA T. S. TRINITÉ.

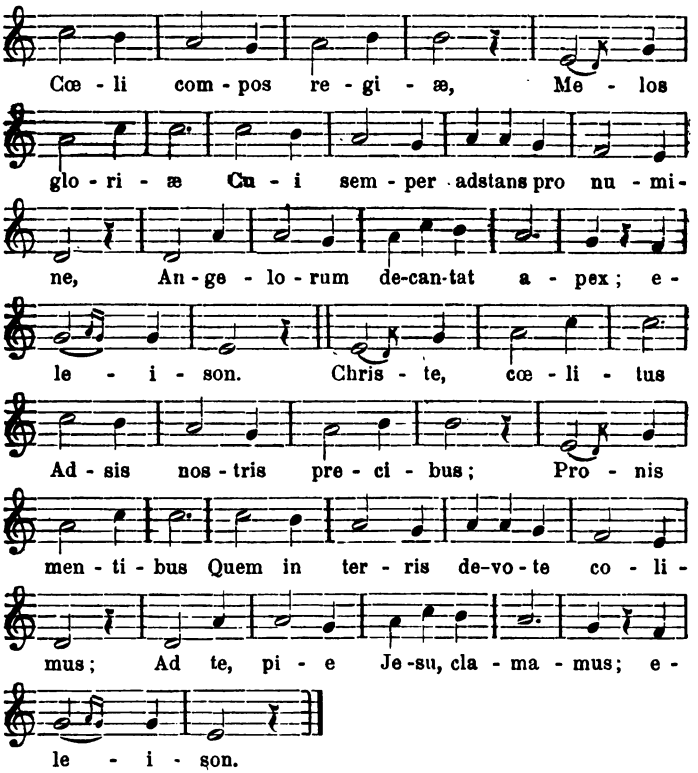
KYRIE

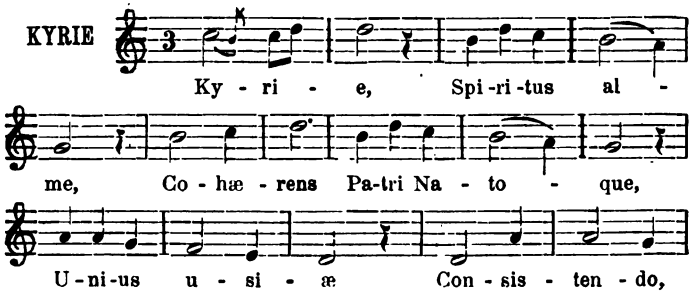
Ky - ri - e, fons bo - ni - ta - tis,

Pa-ter in - ge - ni - te, A quo bo - na

cunc-ta pro - ce - dunt, e - le - i - son.


Ky - ri - e, qui pa-ti Na - tum Mun-di pro
cri - mi - ne, Ip - sum ut sal - va-ret, mi -
sis - ti, e - le - i - son. Ky - ri -
e, qui sep-ti - for - mis Dans do - na Pneu - ma -
tis, A quo cœ - lum, ter- ra, re - plen - tur; e -
le - i - son.
CHRISTE
Chris - te, U - ni - ce De - i
Pa - tris Ge - ni - te, Quem de Vir - gi -
ne Nas - ci - tu - rum mundo mi - ri - fi - ce,
Sanc - ti præ - di - xerunt pro - phe - tæ, e -
le - i - son. Chris - te, ha - gi - e,


Cœ - li com - pos re - gi - æ, Me - los
glo - ri - æ Cu - i sem - per adstans pro nu - mi-
ne, An - ge - lo - rum de-can-tat a - pex ; e-
le - i - son. Chris - te, cœ - li - tus
Ad - sis nos - tris pre - ci - bus ; Pro - nis
men - ti - bus Quem in ter - ris de-vo - te co - li -
mus ; Ad te, pi - e Je - su, cla - ma - mus ; e -
le - i - son.


KYRIE
Ky - ri - e, Spi - ri - tus al -
me, Co - hæ - rens Pa-tri Na - to - que,
U - ni - us u - si - æ Con - sis - ten - do,

flans ab u - tro - que; e - le - i - son.

Ky - ri - e, qui bap-ti - za - to

In Jor - da - nis un-da Chris - to, Ef-ful gens

spe - ci - e Co - lum - bi - na ap-pa-ru -

is - ti; e - le - i - son. Ky - ri -

e, i-gnis di - vi - ne, Pec - to -

ra nostra suc - cen - de, Ut di-gni pa - ri -

ter Pro - cla - ma - re pos-si-mus sem - per; e -

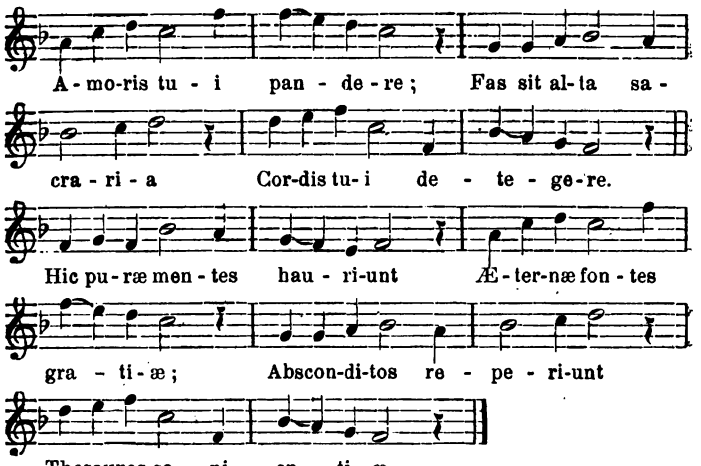
le - i - son.

---

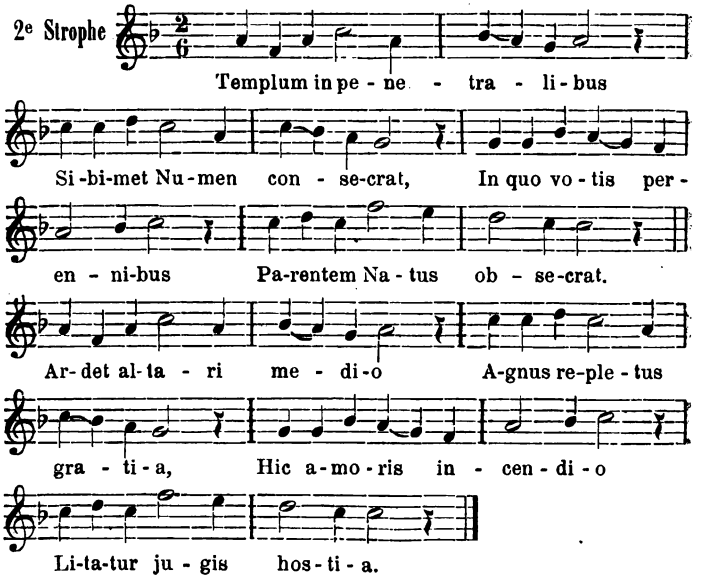
120. AU S. CŒUR DE JÉSUS.

1re Strophe

Fas sit, Christe, mys - te - ri - a


A - mo-ris tu - i pan - de - re ; Fas sit al-ta sa -
cra - ri - a Cor-dis tu-i de - te - ge-re.
Hic pu-ræ men - tes hau - ri-unt Æ - ter-næ fon - tes
gra - ti - æ ; Abscon-di-tos re - pe - ri-unt
Thesauros sa - pi - en - ti - æ.

2e Strophe


Templum in pe - ne - tra - li - bus
Si - bi-met Nu - men con - se-crat, In quo vo - tis per -
en - ni-bus Pa-rentem Na - tus ob - se-crat.
Ar- det al- ta - ri me - di-o A-gnus re-ple - tus
gra - ti - a, Hic a-mo - ris in - cen - di - o
Li-ta-tur ju - gis hos - ti - a.

5e Strophe

Da-tur vi - ta, pa - tet vi - a,

A-pe-ri-tur et ve - ri-tas, Qua no-bis fit et

per - vi - a, Et gus-ta-tur fe - li - ci-tas

Qui si - ti - tis jus - ti - ti - am, Re-bus spretis fal -

la - ci-bus, Plenam hauri - te gra - ti-am

De Christi cor - dis fon - ti-bus.

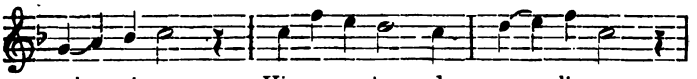
4e Strophe

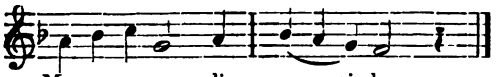
Hic flo-ret in - no - cen - ti - a,

Hic in-flamma - tur ca - ri - tas : Hic re - is da - tur

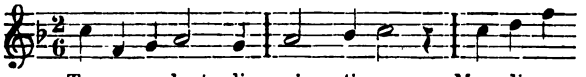
ve - ni - a, Hic sa-na-tur in - fir - mi-tas.

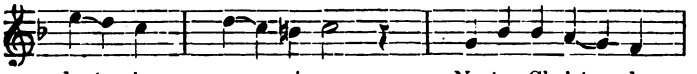
Hic cas-ta spi - rant li - li - a Qui-bus nites - cunt

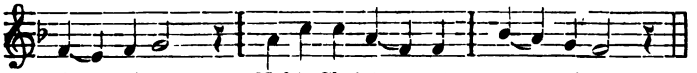


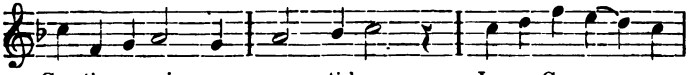


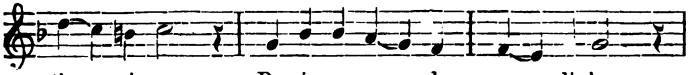
5e Strophe

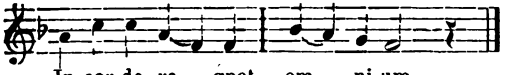




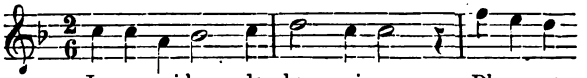


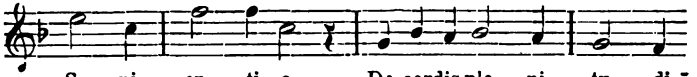


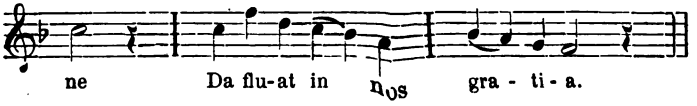


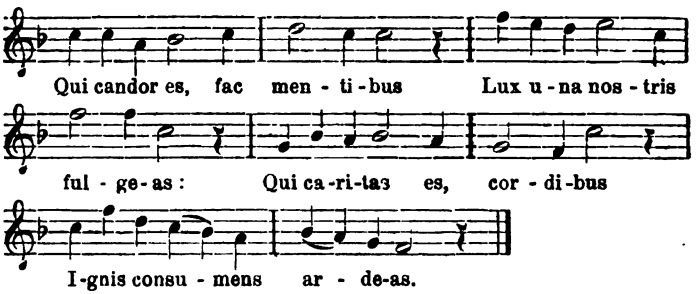


6e Strophe

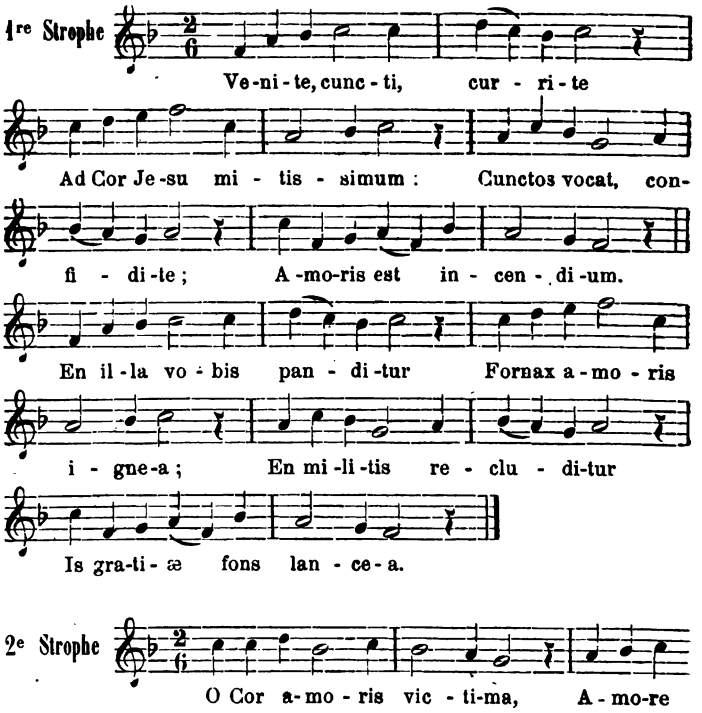


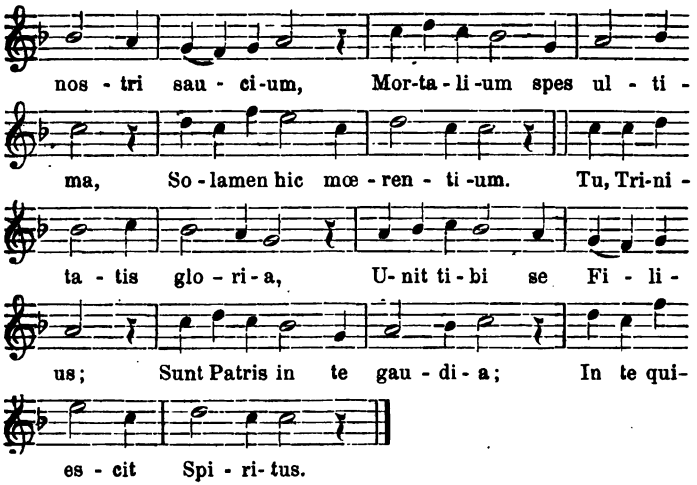




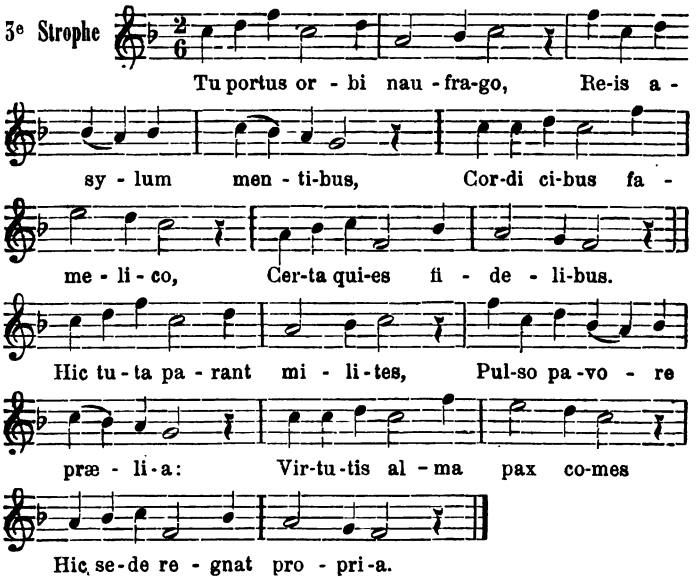


121. Item. AUTRE SÉQUENCE




nos - tri sau - ci-um, Mor-ta - li -um spes ul - ti -
ma, So - lamen hic mœ - ren - ti -um. Tu, Tri-ni -
ta - tis glo - ri - a, U- nit ti - bi se Fi - li -
us; Sunt Patris in te gau - di - a; In te qui-
es - cit Spi - ri- tus.

3e Strophe

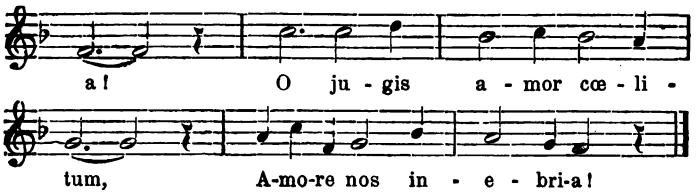

Tu portus or - bi nau - fra-go, Re-is a -
sy - lum men - ti-bus, Cor-di ci-bus fa -
me - li - co, Cer-ta qui-es fi - de - li-bus.
Hic tu - ta pa - rant mi - li - tes, Pul-so pa -vo - re
præ - li - a: Vir-tu -tis al - ma pax co-mes
Hic se-de re - gnat pro - pri - a.

4e Strophe

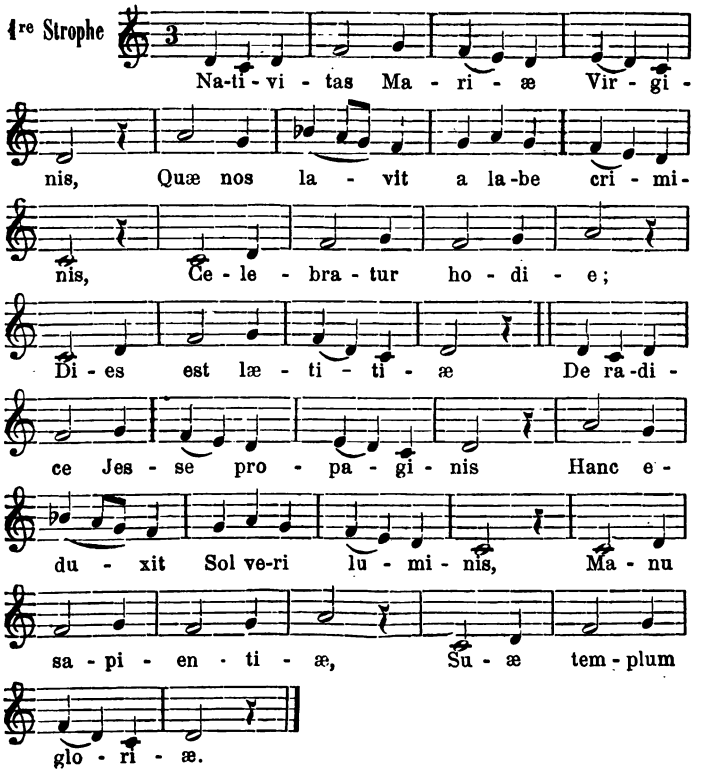
Quibus nit es - cunt Vir - gi-nes,
Hic cas-ta fra - grant li - li - a; Et un-de ful - gent
mar - ty- res, Blande ru-bes - cit pur - pu-ra.
Hoc quibus mundus a - gi - tur Vi-ces re-gun - tur
pec - to-re; Hoc quibus et ab - lu - i - tur
Manant fluen - ta gra - ti - æ.

5e Strophe

O Cor, De - o par vic - ti - ma,
Al - ta - re sa - cratis - si - mum; In
quo per - en - nis hos - ti - a Culpas pi -
at mor - ta - li-um. O Cor, a - mo - re
sau - ci - um, A - mo - re cor - da sau - ci -



122. LA NATIVITÉ DE LA B. V. M.

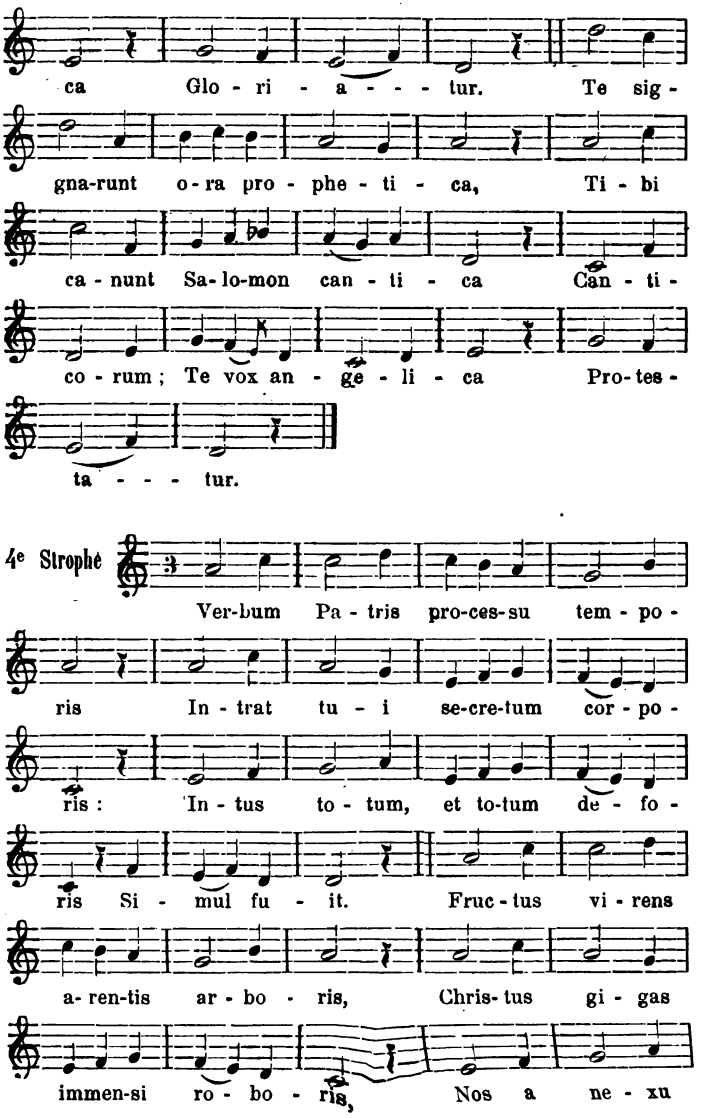


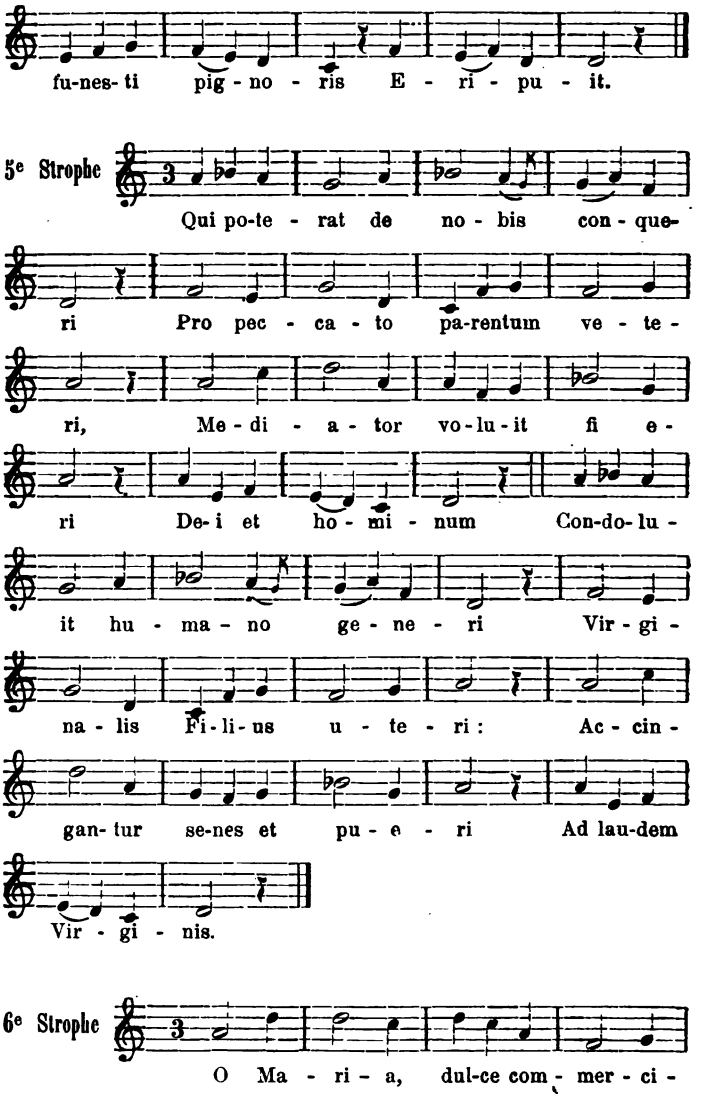
2e Strophe

Stel - la no - va no-vi-ter o - ri - tur Cu - jus or - tu mors nostra mo - ri - tur: He - væ lap - sus jam res-ti - tu - i - tur In Ma - ri - - - a. Ut au - ro - ra sur-gens pro - gre - di - tur, Vel - ut lu - na pul-chra des - cri - bi - tur; Su - per cunc - ta ut sol e - li - gi - tur, Vir - go pi - - - a.

3e Strophe

Vir - go cle- mens et Vir-go u - ni - ca, Vir - ga fu - mi et a - ro - ma - ti - ca, In te cœ - li mun-di - que fa - bri -


ca Glo - ri - a - - - tur. Te sig -
gna-runt o-ra pro - phe - ti - ca, Ti - bi
ca - nunt Sa-lo-mon can - ti - ca Can - ti -
co - rum ; Te vox an - ge - li - ca Pro-tes -
ta - - - tur.
4e Strophe
Ver-bum Pa - tris pro-ces-su tem - po -
ris In - trat tu - i se-cre-tum cor - po -
ris : In - tus to - tum, et to-tum de - fo -
ris Si - mul fu - it. Fruc - tus vi - rens
a- ren-tis ar - bo - ris, Chris- tus gi - gas
immen-si ro - bo - ris, Nos a ne - xu


fu-nes- ti pig - no - ris E - ri - pu - it.
5e Strophe
Qui po-te - rat de no - bis con - que-
ri Pro pec - ca - to pa-rentum ve - te -
ri, Me - di - a - tor vo-lu-it fi e -
ri De- i et ho - mi - num Con-do- lu -
it hu - ma - no ge - ne - ri Vir - gi -
na - lis Fi - li - us u - te - ri : Ac - cin -
gan- tur se-nes et pu - e - ri Ad lau-dem
Vir - gi - nis.
6e Strophe
O Ma - ri - a, dul-ce com - mer - ci -

um ! In - tra tu - um cæ-las- ti gre - mi -

um, Quo sa - lu - tis re - is re - me - di -

um In - dul - ge - - - tur. O spes

ve - ra et ve-rum gau - di - um, Fac post

vi - tæ præ-sen-tis sta - di - um Ut op -

ta - tum in cœ - lis bra - vi - um No - bis

de - - - tur.

---

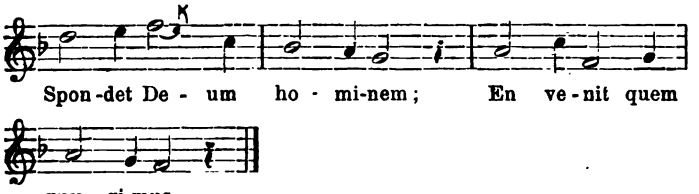
123. Item. AUTRE SÉQUENCE

1re Strophe

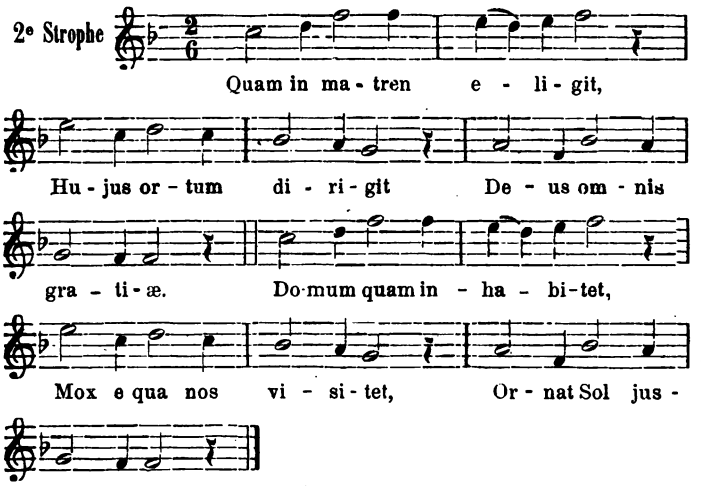
Gau - di - i pri - mor - di - um.

Et sa - lu - tis nun - ti - um Di - em nos - træ

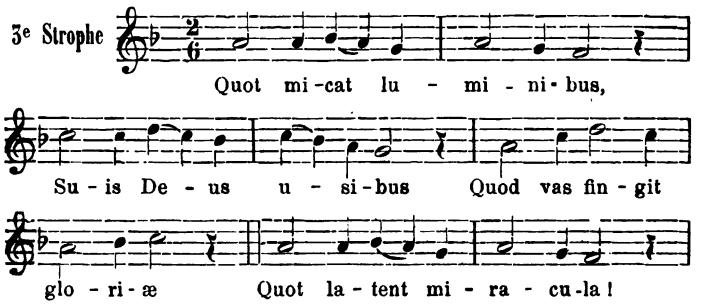
ca - ni-mus Quæ dat ho - ra vir - gi-nem,

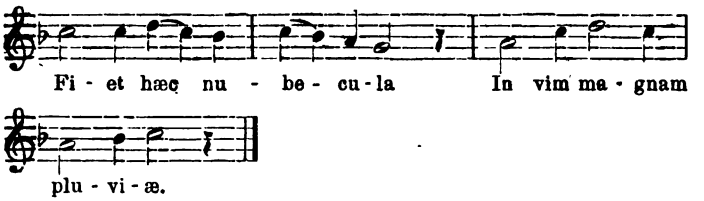


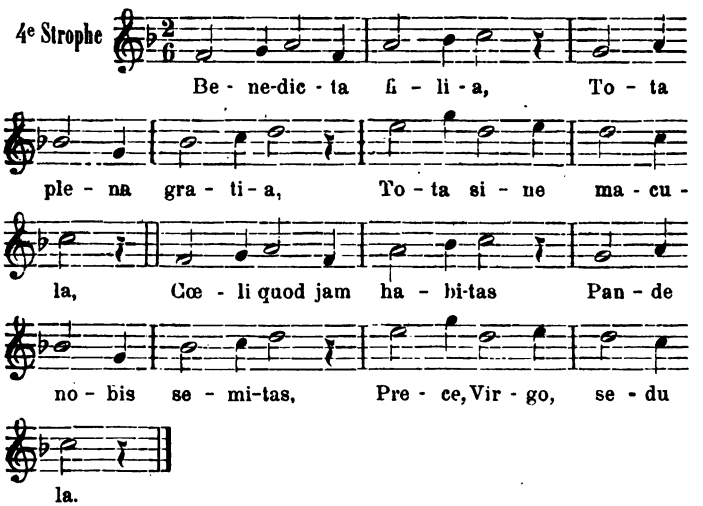
2e Strophe

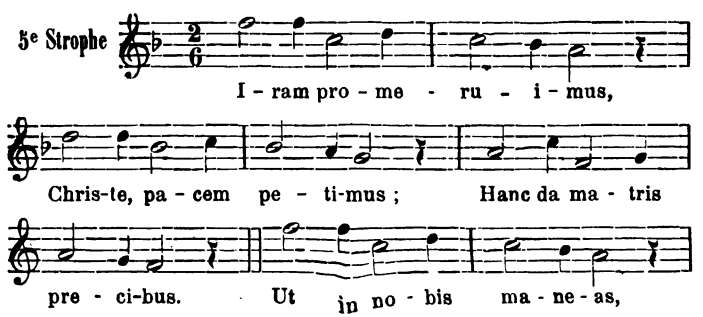


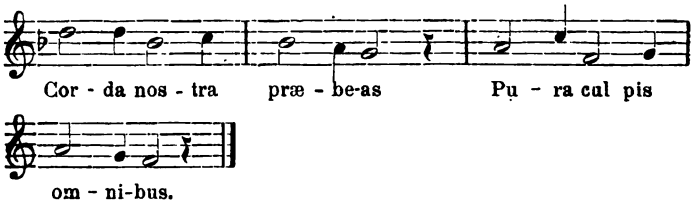
3e Strophe




Fi - et hæc nu - be - cu - la In vim ma - gnam
plu - vi - æ.


4e Strophe
Be - ne-dic - ta fi - li - a, To - ta
ple - na gra - ti - a, To - ta si - ne ma - cu -
la, Cœ - li quod jam ha - bi-tas Pan - de
no - bis se - mi-tas, Pre - ce, Vir - go, se - du
la.

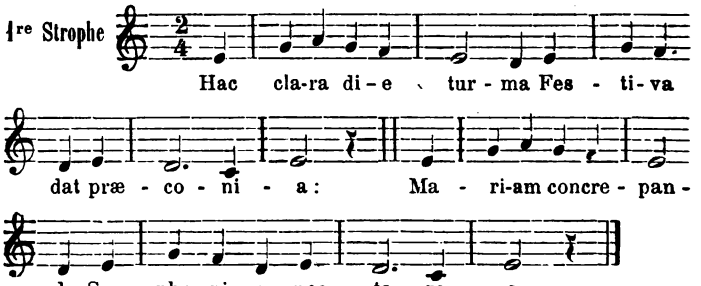

5e Strophe
I - ram pro - me - ru - i - mus,
Chris-te, pa - cem pe - ti-mus ; Hanc da ma - tris
pre - ci-bus. Ut in no - bis ma - ne - as,



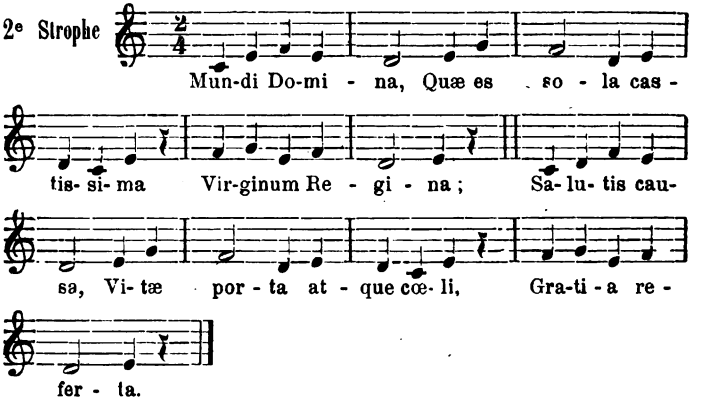
---

124. L'ANNONCIATION DE LA B. V. M.

1re Strophe



2e Strophe



3e Strophe

Nam ad il - lam sic nun - ti - a

O- lim fac - ta an - ge- li- ca : A - ve, Ma - ri-

a, gra - ti - a De - i ple - na per sæ-cu- la.

4e Strophe

Mu - li - e - rum pi- a Ag - mi-na

in - tra Semper be-ne - dic - ta : Vir - go et

gra-vi- da, Ma - ter in - tac - ta, Pro-le fe-cun -

da - ta.

5e Strophe

Cu - i con-tra Ma - ri - a Hæc red-dit

fa-mi-na : In me quomo-do tu - a Jam fi- ent

nun - ti - a ?

6e Strophe

Vi- ri no- vi nul- lam Cer - te co-pu-

lam : Ex quo atque na - ta Sum in-cor - rup - ta.

7e Strophe

Di- va missus i - ta Red- dit af - fa-

ta : Fla-tu sa-cro ple - na Fi - es, Ma - ri - a.

8e Strophe

No-va fe-rens gau - di - a Cœ- lo, ter-

ræ, Na-ti per ex - or- di - a : In-tra tu - i u - te-

ri Claustra por - tas, Qui gu-ber-nat æ-the-ra.

FINALE

Om - ni - a qui det tem-po - ra

pa - ci - fi - ca.

125. L'ANNONCIATION DE LA B. V. M.

1re Strophe

Hu - ma - ni ge - ne - ris ces-sent sus-
pi - ri - a ; Be - a - ta mi - se - ris of-fert hic
nun - ti - a Di - es mor-ta - li - bus.
U - ni - us sce - le - re cuncti ce - ci - di - mus : Lap-
sos e - ri - ge - re ve - nit Al - tis - si-mus De
cœ - li se - di - bus,

2e Strophe

De - lec - tæ Vir - gi - ni, quæ De-um
pa - ri - at, An - ge - lus Do - mi - ni sa - lu - tis
nun - ti - at Nos - træ mys-te - ri - um. O
be - a - tis - si - ma præ mu-li - e - ri - bus. Vir -

go cas - tis - sis - ma, De - um vis - ce - ri - bus Sus -

ci - pe Fi - li - um.

3e Strophe

Vir - tu - te Spi - ri - tus, in si - nu

Vir - gi - nis In - no - cens pe - ni - tus a la - be

cri - mi - nis Ca - ro compin - gi - tur. Per

hanc in - fan - ti - bus la - tes - cit te - ne - ris Il -

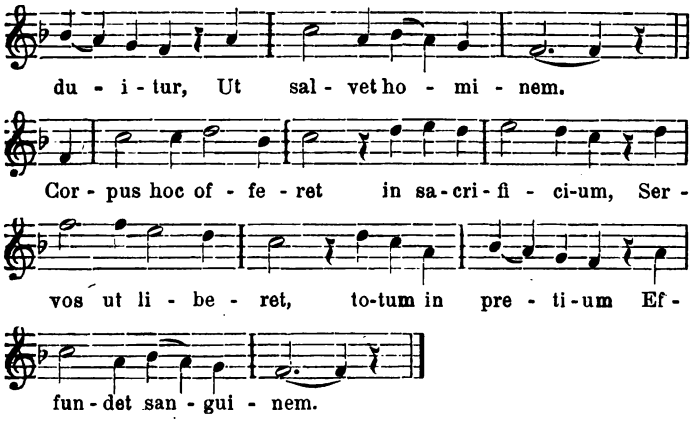
le qui men - ti - bus pa - nis a su - pe - ris In

cœ - lis ed - i - tur.

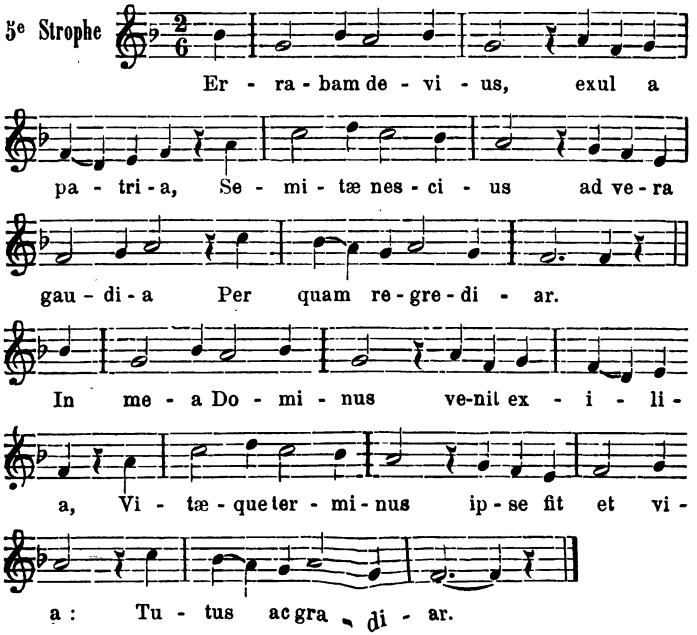
4e Strophe

Quod si - ne tem - po - re de Pa - tre

nas - ci - tur, Mor - ta - li cor - po - re Verbum in -


du - i - tur, Ut sal - vet ho - mi - nem.
Cor - pus hoc of - fe - ret in sa - cri - fi - ci-um, Ser -
vos ut li - be - ret, to-tum in pre - ti-um Ef -
fun - det san - gui - nem.

5e Strophe


Er - ra - bam de - vi - us, exul a
pa - tri - a, Se - mi - tæ nes - ci - us ad ve - ra
gau - di - a Per quam re - gre - di - ar.
In me - a Do - mi - nus ve-nit ex - i - li -
a, Vi - tæ - que ter - mi - nus ip - se fit et vi -
a : Tu - tus ac gra - di - ar.

6e Strophe

O Ve - ri - tas, la - tens sub ve - lo

cor - po - ris, Sed o - cu - lis pa - tens munda - ti

pec - to - ris, Tu nos il - lu - mi - na.

Et tu pro mi - se - ris suppli - ca Nu - mi -

ni, Quæ te dum as - se - ris an - cil - lam Do - mi -

ni, Fis mun - di Do - mi - na.

---

126. LA B. V. M. A PAQUES

1re Strophe

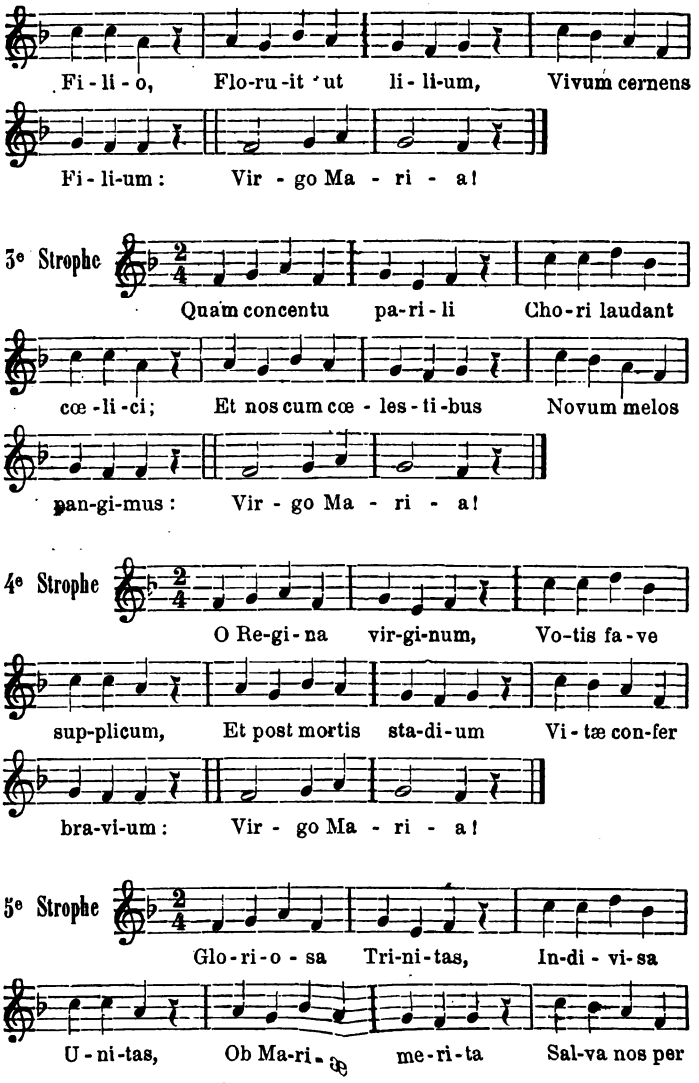
Concor - di læ - ti - ti - a, Propul - sa mœs -

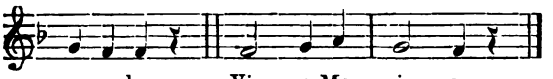
ti - ti - a, Ma - ri - æ præ - co - ni - a Re - co - lat Ec -

cle - si - a, Vir - go Ma - ri - a!

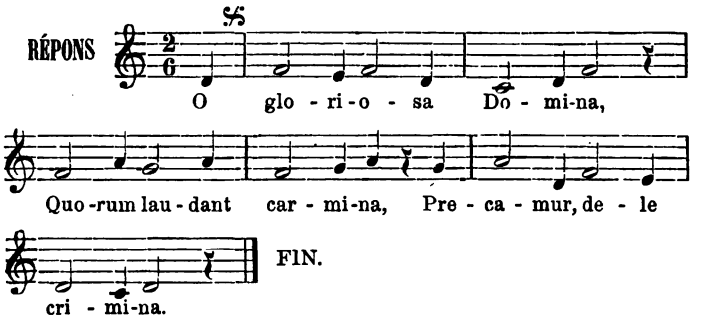
2e Strophe

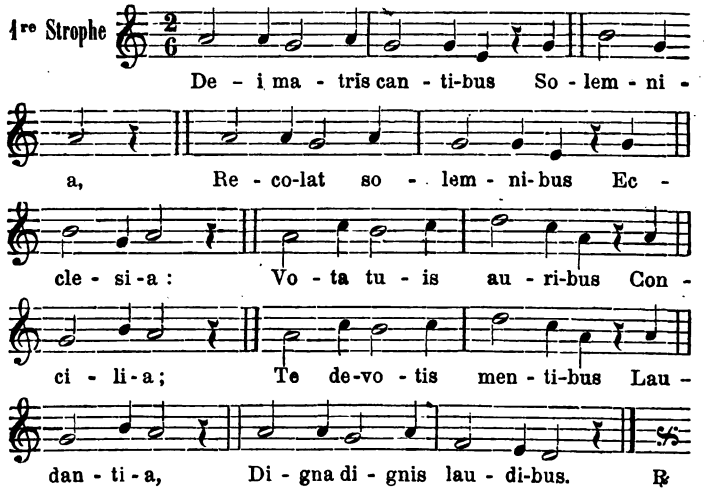
Quæ fe - li - ci gau - di - o, Re - surgen - te


Fi - li - o, Flo-ru -it ut li - li-um, Vivum cernens
Fi - li-um : Vir - go Ma - ri - a!
3e Strophe
Quam concentu pa-ri - li Cho-ri laudant
cœ -li -ci; Et nos cum cœ - les - ti -bus Novum melos
pan-gi-mus : Vir - go Ma - ri - a!
4e Strophe
O Re-gi - na vir-gi-num, Vo-tis fa - ve
sup-plicum, Et post mortis sta-di-um Vi - tæ con-fer
bra-vi-um : Vir - go Ma - ri - a!
5e Strophe
Glo - ri - o - sa Tri-ni-tas, In-di - vi-sa
U - ni-tas, Ob Ma-ri - a me - ri - ta Sal-va nos per



127. ASSOMPTION DE LA B. V. M.





2e Strophe

Tu - a nos res - ti - tu- it Con - cep - ti-
o; Quos ser-pen - tis ob - ru - it De - cep - ti-
o: De mor-tis e - ri - pu- it Con - fi - ni-
o, Et fi - nem im - po - su - it Ex - i - li-
o, Quod E - va pro - me - ru - it ℟.

3e Strophe

Est et ve - ne - ra - bi - lis So - lem- ni-
tas No - bis tu - a no - bi- lis Na - ti - vi-
tas: Sur - ge-ret ut fra - gi-lis Hu - ma - ni-
tas; Per quam ve - nit hu - mi-lis Sub - li - mi-
tas In - compre - hen - si - bi- lis. ℟.

4e Strophe

Quam ti - bi vox at - tu-lit An - ge - li -
ca, Mun-dum sa - lus ex - tu- lit Ad cœ - li -
ca : Bo - na se - cum de - tu- lit Vi - vi - fi -
ca ; Ma - la no - bis abs - tu- lit Mor - ti - fi -
ca, Et sa- lu - tem con - tu - lit. ℟.

5e Strophe

Pu - do- ris per in - cly-tus In te ni-
tor ; Fus- can-tis nec ha - li-tus Est co - gni-
tor : Ex te no - bis e - di-tus Est Con - di-
tor : I - dem ti - bi ge - ni-tus Et ge - ni-
tor, Pa - tris U - ni - ge - ni- tus. ℟.

6e Strophe

Te de- cet fe - cun - di - tas Vir - gi-
na - lis, Lu - mi-num fes - ti - vi - tas Spi - ri-
ta - lis : Ce - ra est vir - gi - ni - tas Pa - ren-
ta - lis ; Li- num est hu - mi - li - tas Fi - li -
a - lis, Ig - nis est di - vi - ni- tas. ℟.

7e Strophe

Ad - es er - go mi - se- ris Sup - pli - ci-
bus, Et nos-tri me - mi - ne-ris, Ut pre - ci-
bus Nos con-jun - gas su - pe-ris Spi - ri - ti -
bus ; Quo præ-la - ta cæ - te-ris Cœ - les - ti -
bus, Fruc - tu tu - o fru - e- ris. ℟.

128. Item. AUTRE SÉQUENCE

1re Strophe

In - du-ant jus - ti - ti-am.

Præ - di - cent læ - ti - ti - am Qui mi - nis - trant

Nu - mi-ni It in su - am re - qui-em,

In - fert cœ - lo fa - ci-em Ar - ca vi - va

Do - mi - ni.

2e Strophe

Chris - tum cum huc ve - ne - rat,

Quo ma-ter sus - ce - pe-rat, Non est ven - ter

pu - ri-or In quo, dum hinc re - vo-cat,

Ma-trem Chris-tus col - lo-cat, Thro-nus non est

cel - si-or.

3e Strophe

Quæ te, Chris - te, ge - nu-it,

Quæ lac-ten - tem a - lu - it, Nunc be - a - tam

di - ci-mus Im - mo, quod cre - di - de -rit,

Quod si - bi vi - lu - e - rit, Hinc be - a - tam

no - vi-mus.

4e Strophe

O præ mu - li - e - ri - bus,

Quin et præ cœ - li - ti - bus Be - ne-dic - ta

fi - li - a ! Hau - ris un - de ple - ni -or,

Hoc e fon - te cre - bri- or Stil - let in nos

gra - ti - a.

5e Strophe

Ad De-um ut ad - e - ant,

Per te vo - ta trans - e-ant: Non fas ma - trem

re - ji-ci. A - met tu - am Gal - li-am;

Re - gi det jus - ti - ti-am, Ple - bi pa - cem

sup - pli-ci.

---

129. LA TOUSSAINT

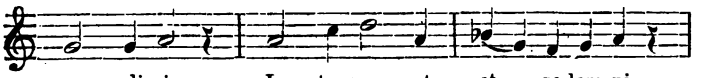
1re Strophe

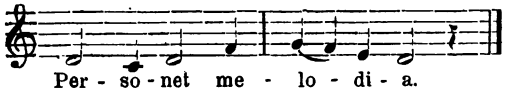
Spon - sa Chris-ti, quæ per or-bem

Mi - li - tas, Ec - cle - si - a, Pro - me can - tus

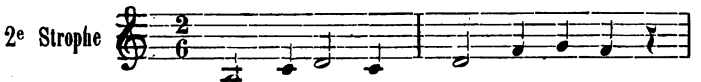
et sa-cra-tos Dic tri- um- phos cœ - li- tum.

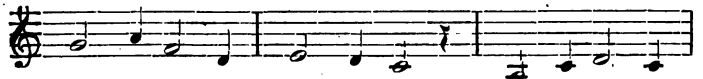
Hæc di - es cunc - tis di-ca- ta, Mix - ta cœ - li

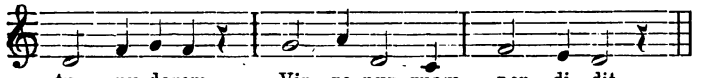


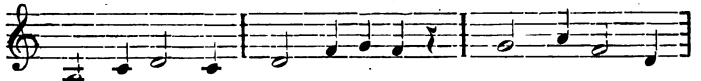


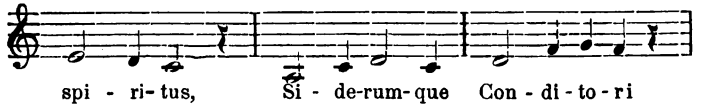
2e Strophe

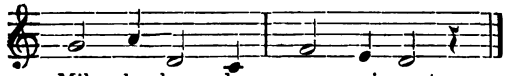




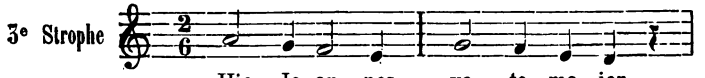


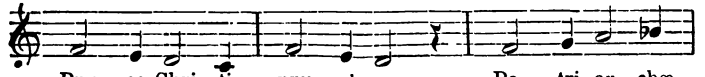


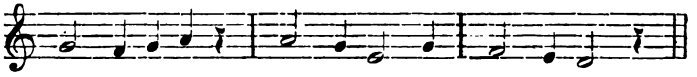


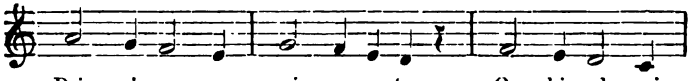


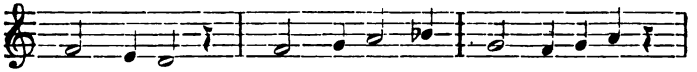
3e Strophe

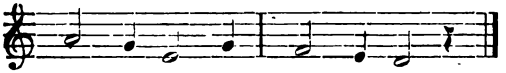




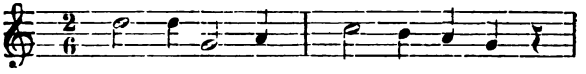

cum pro-phetis Ac - ci-nunt dul - ci me-lo.

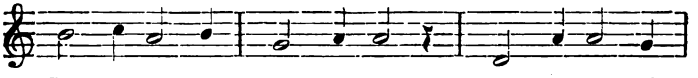

Prin - ci- pes sa - cri se-na-tus, Or - bis al - mi

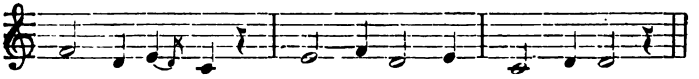

ju - di-ces, Se - di-bus cel - sis su-bli-mes,

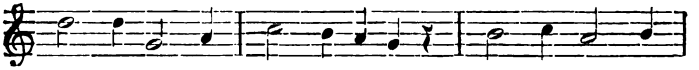

Fac - ta pen - dunt om - ni - um.

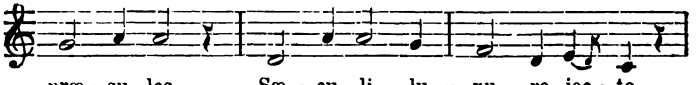
4e Strophe

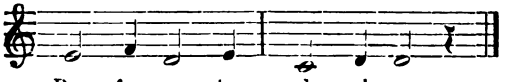

Pro - di - gi vi - tæ, cru - o - re


Pur - pu- ra - ti mar - ty - res, Aus - pi - ca - ti


mor - te vi - tam, Pa - ce gau- dent per - pe - ti.


Tur - ba sa - cra con - fi- ten-tum, Cum le - vi - tis


præ - su - les, Sæ - cu - li lu - xu re-jec - to,


Per - fru - un - tur glo - ri - a.

5e Strophe

Pom - pa nup - ti - a - li A - gno

Con - se- cra - tæ vir - gi - nes, Li - li - is ro -

sis - que Sponsum Æ - mu-lan - tur pro - se- qui.

Om - ni-bus sors hæc be - a - ta, Glo - ri-am De -

o da- re, Et po- ten- tem con - fi - te - ri

Ter - que sanc- tum di - ce - re.

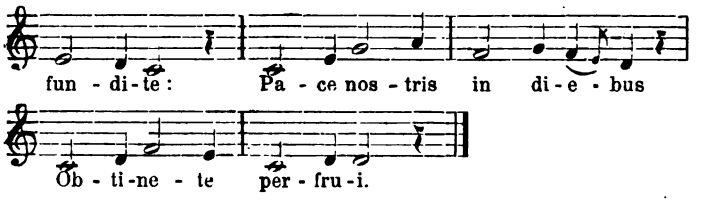
6e Strophe

Cœ - li-tes, o vos be - a - ti, Quos De -

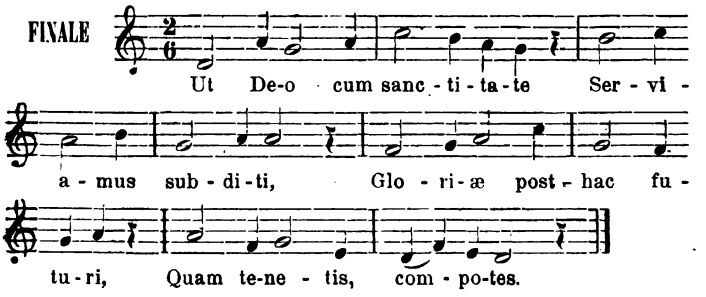
us fe - li - ci-tat Sup - plicum vo - tis a -

des - te Et fa-ve - te sin - gu-li.

Haus - ta fon - te li - be - ra - li Do - na ter - ris

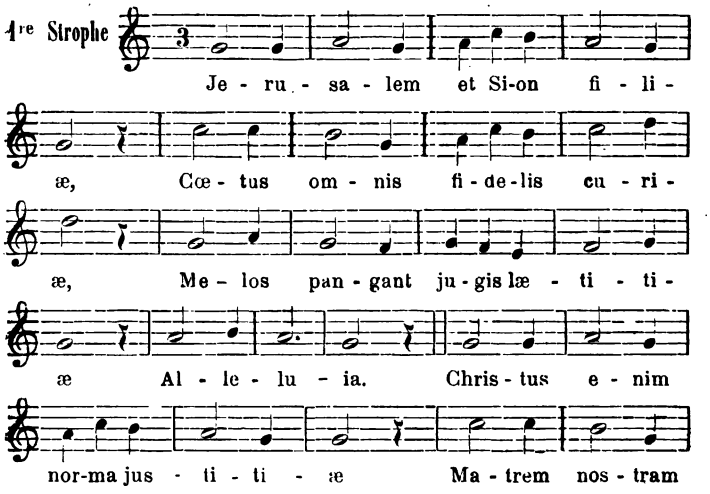


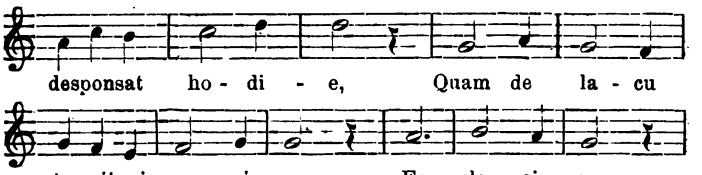
FINALE



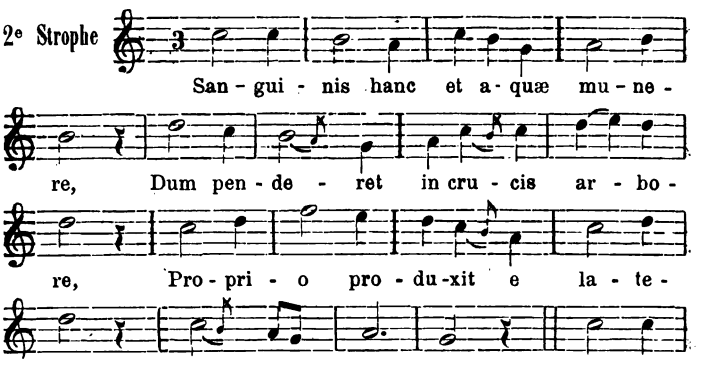
130. LA DÉDICACE

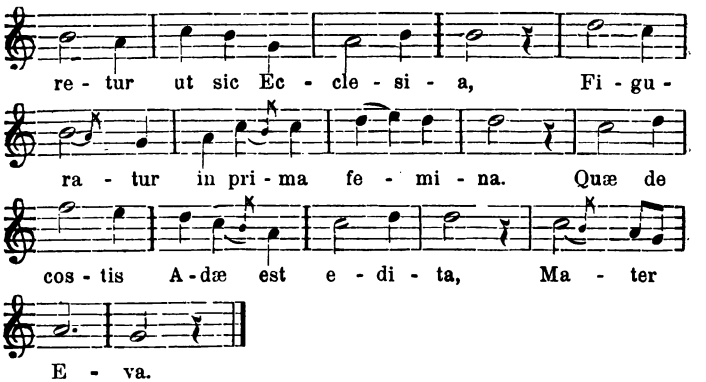
1re Strophe



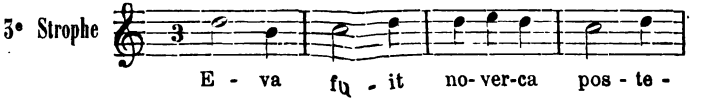


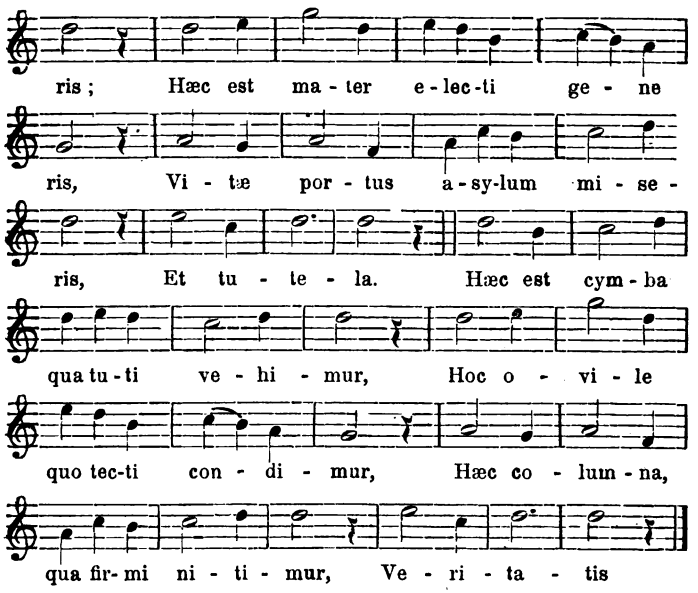
2e Strophe



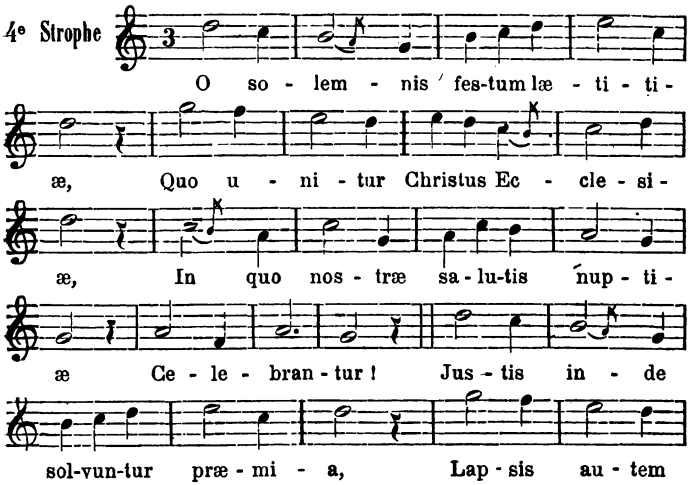


3e Strophe




ris ; Hæc est ma - ter e - lec - ti ge - ne
ris, Vi - tæ por - tus a - sy - lum mi - se -
ris, Et tu - te - la. Hæc est cym - ba
qua tu - ti ve - hi - mur, Hoc o - vi - le
quo tec - ti con - di - mur, Hæc co - lum - na,
qua fir - mi ni - ti - mur, Ve - ri - ta - tis

4e Strophe


O so - lem - nis fes - tum læ - ti - ti -
æ, Quo u - ni - tur Christus Ec - cle - si -
æ, In quo nos - træ sa - lu - tis nup - ti -
æ Ce - le - bran - tur ! Jus - tis in - de
sol - vun - tur præ - mi - a, Lap - sis au - tem